

Luciana Bittencourt Tiscoski

**O ESPÍRITO DA COISA:
NARRATIVAS DO *POTLATCH* DE HILDA HILST**

Tese submetida ao Programa de Pós
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutora em Literatura.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susana Célia
Leandro Scramim

Desterro
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Tiscoski, Luciana Bittencourt

O ESPÍRITO DA COISA : NARRATIVAS DO POTLATCH DE HILDA
HILST / Luciana Bittencourt Tiscoski ; orientadora,
Susana Célia Leandro Scramim - Florianópolis, SC, 2015.
284 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, . Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Sacrifício. 3. Potlatch. 4.
Hipermoralidade. I. Scramim, Susana Célia Leandro. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Luciana Bittencourt Tiscoski

**O ESPÍRITO DA COISA
NARRATIVAS DO *POTLATCH* DE HILDA HILST**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós Graduação em Literatura.

Florianópolis, 27 de março de 2015

Prof. xxx, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^axxxx, Dr.^a
Orientadora
Universidade xxxx

Prof.^axxxx, Dr.^a
Corientadora
Universidade xxxx

Prof.xxxx, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a Adriano e
Luna.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Susana Scramim, que desde muito antes de se tornar oficialmente minha orientadora, atenta e generosamente, acompanhou e contribuiu com minhas pesquisas, publicações e demais escritos no percurso tortuoso da vida acadêmica.

À minha ex-orientadora, Zahidé Lupinacci Muzart, que orientou a pesquisa sobre Hilda Hilst do mestrado até metade do doutorado, sempre aparando as arestas de minhas leituras intempestivas da obra da autora.

Aos amigos Dani, Idésio, Claudia, Karina, Ibriela e Elisa, inspiradores de pensamentos e trocas diversos em torno da arte e sempre zelosos nos momentos mais difíceis dessa trajetória.

Aos meus pais com sua confiança inesgotável e apoio incondicional em todos os caminhos que escolhi seguir.

À Capes, cuja bolsa me possibilitou de fato concluir essa tese, além de ter proporcionado, através da bolsa PDSE, o aporte de pesquisas e estudos em Paris, que enriqueceram consideravelmente minha visão sobre o trabalho de Georges Bataille e suas conexões infindáveis.

Sobretudo, ao meu marido Adriano e à minha filha Luna, fontes primordiais de toda minha vontade e empenho.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhes as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida. E que o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta.

(Giorgio Agamben)

RESUMO

Esta tese presta-se a uma leitura contemporânea de algumas narrativas ficcionais da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004). Percorrendo uma rede de conexões com ideias e termos desenvolvidos nos textos de Georges Bataille (1887-1962), a tese segue um roteiro que se elabora em torno da biblioteca particular de H.H.. Procede-se à leitura contemporânea de seus textos: *O unicórnio*, de 1970, *Gestalt*, de 1977, *A obscena senhora D*, de 1982, e *Com meus olhos de cão*, de 1986. A fundamentação teórica é aprofundada com Georges Bataille, cujos escritos respondem ao sintoma da perda e do fracasso em Hilda Hilst, atentando-se à relação de sacrifício, dispêndio e transgressão contidos no roteiro ambíguo da derrelição, em que destruição e morte podem sugerir a fermentação da vida. A recusa perante toda moralidade é pano de fundo para a exigência de uma “hipermoralidade”, uma imposição da “verdade” da poesia, no cinismo de um porco-poeta que do charco questiona as alturas. Essa suposta “hipermoralidade” responde ao “projeto(?)” ou desejo de comunicação, apresentado pela obra de H.H. e por outros escritores da comunidade da literatura e o mal, à qual se referia e na qual certamente se incluiria Bataille. A hipótese partirá de uma problematização da questão do *Potlatch*, da entrega em sacrifício de sua riqueza sem contrapartida possível, cuja referência encontramos na obra e na vida.

Palavras-chave: Sacrifício 1. Potlatch 2. Hipermoralidade 3.

ABSTRACT

This thesis is fitted to a contemporary reading of some fictional narratives written by the Brazilian author Hilda Hilst (1930-2004) and pursues a script drawn around a singular community that takes place in Hilst's texts, it is her private library's community of books. This contemporary reading was done on the following texts: *O Unicórnio*, 1970, *Gestalt*, 1977, *A obscena senhora D*, 1982, and *Com meus olhos de cão*, 1986. The theoretical basis is deepened with Georges Bataille's writings, which respond to this symptom in Hilda Hilst, paying attention to notions such as sacrifice, expense and transgression contained in the ambiguous script of dereliction, where destruction and death may suggest the arising of life. The refusal of all morality is the backdrop to a "supermorality" requirement, an imposition of "truth" in poetry, the cynicism of a pig-poet who from the puddle questions the Heights. This supposed "supermorality" responds to a "project (?)" or desire for communication, presented by the work of H.H. and by other writers from an evil literature community, to whom she addressed and would certainly include Bataille among them. The hypothesis will start from the questioning of the *Potlatch* notion, the giving sacrifice of one's wealth without possible counterpart, which reference is found in Hilda Hilst's work and life.

Keywords: Sacrifice1. Potlatch2. Supermorality 3.

RÉSUMÉ

Cette thèse se prête à une lecture contemporaine de quelques narratives fictionnelles de l'écrivain brésilienne Hilda Hilst (1930-2004). La feuille de routé de la thèse est élaborée autour de la bibliothèque privée de cet auteur, en parcourant une toile de connections d'idées et thèmes développées dans l'œuvre de Georges Bataille (1887-1962). On procède à une lecture contemporaine des textes de Hilda Hilst : *O unicórnio*, 1970, *Gestalt*, 1977, *A obscena senhora D*, 1982, et *Com meus olhos de cão*, 1986. La base théorique est approfondie autour de Georges Bataille, dont les écrits correspondent au symptôme de perte et échec chez Hilda Hilst, en soulignant la relation de sacrifice, dépense et transgression retrouvés dans le scénario ambigu du déréliction, où la destruction et la mort peuvent évoquer la fermentation de la vie. La refuse devant toute moralité est un décor pour l'existence d'une «hypermorale », une imposition de la «vérité» de la poésie, devant le cynisme d'un «cochon-poète» qui questionne vers le haut depuis la mare. Cette «hypermorale» supposée répond au «projet(?)» ou au désir de communication présenté par l'œuvre de H.H. et par d'autres écrivains de la communauté de La littérature et le mal, référencée par elle et dans laquelle Bataille pourrait certainement être intégré. L'Hypothèse partira d'une problématisation de la question de *Potlatch*, de la délivrance au sacrifice de sa richesse sans contrepartie, remarquée dans sa vie et œuvre.

Mots-clés: Sacrifice 1. Potlatch 2. Hypermorale 3.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Logomarca da loja virtual A obscena senhora D.	43
Figura 2 – Detalhe da gravura do porco com a inscrição alterada.....	44
Figura 3 - A gravura original O ESPÍRITO DA COISA.....	45
Figura 4 – Contracapa de <i>Amavisse</i> , de 1989.....	83
Figura 5 – Reprodução de cartaz afixado no interior da <i>Sacre Coeur</i> , Paris.....	124
Figura 6 – <i>Untitled (Osama)</i> , de Wim Delvoye.	131
Figura 7 - <i>Le Toucher</i>	146
Figura 8 - <i>Le Goût</i>	147
Figura 9 - <i>L'Odorat</i>	147
Figura 10 - <i>L'Ouïe</i>	148
Figura 11 - <i>La vue</i>	148
Figura 12 - <i>Mon seul désir</i>	149
Figura 13 - Gravura na parede da Casa do Sol, detalhe da tapeçaria <i>La Vue</i>	154
Figura 14 – Página do livro <i>A literatura e o mal</i> , em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.	181
Figura 15 - Página do livro <i>A literatura e o mal</i> , em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.	232
Figura 16 - Página do livro <i>A literatura e o mal</i> , em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.	232
Figura 17 - Página do livro <i>A literatura e o mal</i> , em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.	238
Figura 18 - Página do livro <i>A literatura e o mal</i> , em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.	238
Figura 19 - Página do livro <i>A literatura e o mal</i> , em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.	239
Figura 20 – Última página do livro <i>Com meus olhos de cão</i> , de Hilda Hilst, 1986.....	248

SUMÁRIO

1. NOTA PRÉVIA.....	21
2. INTRODUÇÃO.....	27
3. DA COMUNICAÇÃO IMPOSSÍVEL OU DA COMUNIDADE INCONFESSÁVEL.....	51
3.1. O CORPO E O INCORPÓREO	57
3.2. A COMUNIDADE DOS RAROS E A COMUNIDADE DOS SEM COMUNIDADE	64
3.3. O EXCESSO.....	75
3.4. O SACRIFÍCIO.....	77
3.5. O POETA HERÓI.....	84
4. ANIMALIDADE	91
4.1. O ANIMOT E A PORCA HILDE.....	94
4.2. <i>HOMO MANIACUS, HOMO SAPIENS, HOMO SACER</i> E A “MERDAFESTANÇA DA LINGUAGEM”	100
5. A PROFANAÇÃO DO SIMBÓLICO	113
5.1. O PORCO.....	113
6. O UNICÓRNIO DE HILDA HILST: SACRIFÍCIO E DESEJO NO LIMITE DA LINGUAGEM.....	165
6.1. FLUXO.....	166
6.2. OSMO.....	174
6.3. LÁZARO.....	186
6.4. O UNICÓRNIO E SUA CRENÇA	199
7. A OUTRA METAMORFOSE	211
7.1. <i>A OBSCENA SENHORA D</i> E A PORCA HILDE: UM SUSTO QUE ADQUIRIU COMPREENSÃO.....	211
8. A CONTRAPARTIDA DA HIPERMORALIDADE – À GUIA DE CONCLUSÃO.....	231
REFERÊNCIAS	249

1. NOTA PRÉVIA

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo o começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.

(Michel Foucault, 1970)

Considero necessária esta nota prévia para estabelecer um espaço onde em primeira pessoa colocarei meus percursos na pesquisa que a seguir será apresentada como resultado do caminho que tracei. Não se trata de um caminho concluído. As conexões e os sentidos possíveis a cada releitura se multiplicam e não há um final que possa ser apresentado como conclusão ou resposta à hipótese levantada. E se por um lado, essa constatação demonstra a fragilidade da escritura que anuncio, por outro lado, confirma o que o tecido informe elaborado pelas escrituras aqui mais detidamente analisadas, de Hilda Hilst e seus vasos intercomunicantes, estabeleceram em discursos que não se queriam discursos. Ao menos não discursos construídos a partir ou em devires de dispositivos estabelecidos nas relações de poder que condicionam e são condicionados pelos limites do saber. Entre os dois lados, o da fragilidade - pela não apreensão de um terço do que exige um saber científica ou filosoficamente fundamentado, pela dificuldade de percorrer os caminhos tortos da escritura de Georges Bataille na perseguição de conceitos que se negam ou neutralizam - ; e o da potência, do desejo de investir num mesmo risco em face do interdito ao qual Bataille chamaria “o mundo do trabalho”. Pois, como disse Raul Antelo numa de suas aulas, “o impossível coloca a possibilidade da potência”. Esta tese atende ao desejo que pretende se inserir no fluxo do texto poético de Hilda Hilst, apresentado como um “riso que constitui soberania em sua relação com a morte”. (DERRIDA, 2009, p. 375), conforme lemos a partir da leitura de Derrida sobre a operação soberana

de Bataille, ou a partir do próprio Bataille: “C’est l’opération dans laquelle la pensée arrête le mouvement que la subordonne et, riant – ou s’abandonnant à quelque autre effusion souveraine –, s’identifie à la rupture des liens qui la subordonnaient.” (BATAILLE, 1967, p. 281). A operação soberana de Bataille é entrevista no propósito poético de Hilda Hilst, orientado pela “embriaguez; a efusão erótica; o riso; a efusão do sacrifício; a efusão poética.”¹. Ao que Bataille acrescenta em nota: “Cet énoncé n’est pas complet: la conduite héroïque, la colère entre autres, enfin l’absurdité, sont aussi des moments souverains.”

Talvez se trate mesmo de um caso de energia excedente, seguindo a leitura de Derrida a partir do que chamou da anunciação da *Part Maudite*, de Bataille, uma energia sem utilização e sem utilidade, que “só pode ser perdida sem o menor objetivo e, por conseguinte, sem qualquer sentido”.². No entanto, diante da perda e do sacrifício, elabora-se uma pretensa glória, como a que por vezes, sem valor palpável na economia restrita, pode surgir como possibilidade de uma experiência, ou como operação soberana. Ainda com Derrida, para compreendermos a operação soberana proposta por Bataille, “é preciso sairmos do logos filosófico e pensarmos o impensável”, *talvez* pela escritura maior, *talvez* somente, “pois essa escritura não nos deve tornar seguros de nada, não nos dá nenhuma certeza, nenhum resultado, nenhum benefício. É absolutamente aventureira, é uma probabilidade, não uma técnica”³. Contudo, o mesmo Derrida alerta para a armadilha de tentarmos compreender imediatamente o conteúdo de palavras como “experiência”, “interior”, “místico”, “trabalho”, “material”, “soberano”, porque mesmo diante de um roteiro traçado pela razão e a filosofia, em Bataille, há a traição ou o desapego diante dessa razão e dessa filosofia, onde “o riso explode”. Derrida expõe a pergunta sem resposta, o *impossível* dos textos de Bataille: “como, após ter esgotado o discurso da filosofia, inscrever no léxico e na sintaxe de uma língua, a nossa, que foi também a da filosofia, aquilo que excede, todavia, as oposições de conceitos denominadas por essa lógica comum?”⁴. Para Derrida, Bataille “pinta Hegel [ou a filosofia] mal e porcamente”⁵. É nesse desvio, nessa traição e desapego com o discurso que se deve buscar as conexões dos textos de Bataille e os de Hilda Hilst que, “mal e porcamente” recorreu

¹ Ibid, p. 286.

² Derrida, op. cit. 395.

³ Ibid, p. 400.

⁴ Ibid, p. 396.

⁵ Ibid, p. 371.

também ao riso, ao mal e à poesia, para discorrer sobre os excessos que a linguagem e a razão não alcançam, como sacrifício, animalidade, erotismo, Deus, corpo, espírito, e o inviável “trabalho” do discurso filosófico em lhes conferir algum sentido. A soberania, portanto, a colocação em jogo da vida, a poesia, o excesso, seriam os únicos instantes onde se constitui um sentido, ou seja, quando a ele se renuncia, “do lado de fora da razão”.

Por isso, sigo por conexões que se apresentaram em propósito poético, embora desde a dissertação, tenha percorrido caminhos tortos. Seguir conexões foi o pano de fundo para o tema desenvolvido no trabalho anterior *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*, com vistas à obtenção do mestrado em Literatura Brasileira. Nessas relações transtextuais, segui um caminho suspeito, porque determinado pela autora, objeto de minha pesquisa, Hilda Hilst. A partir de biografemas, estabeleci contato com outros textos, afinidades eletivas que busquei como um roteiro de leitura para reler a obra da escritora. Essa pista fornecida por Hilda Hilst pode ser encontrada num escrito pessoal datado de 22 de janeiro de 1979, no qual figuram seis nomes aos quais a escritora chamava ‘irmãos’: Franz Kafka (1883 – 1924), Ernest Becker (1924 – 1974), Samuel Beckett (1923 – 1989), Nikos Kazantzákis (1883 – 1957), Carl Gustav Jung (1875 – 1961) e Hermann Broch (1886 – 1951).

Esse passou a ser então o mapa onde quase obsessivamente percorri sua obra na tentativa de encontrar rastros, aparentes ou não, em citações, epígrafes, alusões, subjetividades, temas, poesia, tudo o que me levasse à comprovação das afinidades. Deparei-me com um silêncio, logo depois com uma pergunta ou constatação que não calava, porque após comprovadas as afinidades, restava saber o que fazer com elas, o que fazer a partir dessa comprovação. Além do mais, a suspeita sobre a determinação num fragmento de biografema foi tomando proporções maiores. Ficou evidente que eu deveria talvez esquecer “o parentesco” e traçar novos caminhos, os quais não seriam pensados obviamente ignorando o já percorrido, pelo contrário. Não teria chegado tão decididamente a Georges Bataille, não fossem os “irmãos” Kafka, Ernest Becker, Beckett, Kazantzákis, Jung e Hermann Broch. Outra pista seguida e aqui confessada é a afinidade poética com Jorge de Lima, que embora declarada pela autora, na recorrência dos motivos e imagens poéticas, em diversas alusões nos textos em prosa, nas crônicas, nas epígrafes e nas entrevistas, prescindida da declaração, está tudo nas obras, na escritura.

E logo pude perceber ainda que a separação desgastada na discussão da crítica entre vida e obra, autobiografia, biografia ficcional, pacto autobiográfico, escrita de si, levaria a outros lugares que não indicariam um caminho a contento para abordar a obra de Hilst. Um dos temas mais importantes que ensaiei nesta tese é justamente uma questão na qual está implicado o autor como texto, cuja leitura apresenta dobras onde se lê o *Potlatch* de Bataille⁶, ou a *Maldição de Potlatch*, de Hilda Hilst. A maldição de dar sem nada receber em troca, na relação de sacrifício e dispêndio, no entanto, com o desejo expresso de comunicar, de ser lida, de ser compreendida. Apresenta-se a escrita de Hilda Hilst numa relação de experiência interior e autoridade, como no paradoxo anunciado por Bataille. A experiência, escrevia Bataille (*L'expérience intérieure*, 2006, p. 19), sendo negação de outros valores e outras autoridades, é ela mesma valor e autoridade. Revela-se então o paradoxo na autoridade da experiência, quando o homem coloca-se em questão e deseja comunicar sua experiência, como valor e autoridade.

Foi com a ideia de ler Hilda Hilst com a fundamentação teórica de Georges Bataille que encarei o propósito de estudar por cinco meses em Paris, num estágio de doutorado financiado por uma bolsa de estudos da Capes – PDSE. A experiência me rendeu possibilidades de novos caminhos que talvez nunca finalizem no decorrer de minha vida na pesquisa, talvez não haja mesmo tempo de cumprir com nem sequer a metade das propostas que me fiz diante de tantas portas que se abriram. Com relação à tese de agora, embora também saiba que muito ainda ficará por dizer, ou escrever, antevi que o percurso tomaria diferentes rumos, porque o ambiente parisiense, as imagens de tempos idos nas ruínas de hoje, as ruas e cafés frequentados antanho pelos surrealistas, as passagens de Baudelaire e Benjamin, assistir ao curso de Camille Dumoulié, “L'esthétiques d'excès”, frequentar a biblioteca onde Bataille trabalhou, ler seus manuscritos, visitar os museus, sobretudo o Musée de Cluny, com sua magistral obra *La Dame à la Licorne*, tudo contribuiu para transformar impressões e suposições em ideias e hipóteses. Dos manuscritos de Bataille que hoje repousam amarelados em caixas e

⁶ Chamo de “*Potlatch* de Bataille” por me referir nesta pesquisa a uma leitura realizada por Bataille a partir de Marcel Mauss onde é possível reconstituir a noção de *Potlatch* desenvolvida por esse antropólogo na obra *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, de 1925. A “maldição de *Potlatch*” já se refere a algo ainda mais relacionado a uma leitura que empreendo das relações intrínsecas e extrínsecas elaboradas por uma noção de despesa da literatura e o mal, dispêndio e sacrifício, na obra de Hilda Hilst.

envelopes na Bibliothèque Nationale de France, guardo anotações retiradas de fragmentos soltos, escritos desconexos encontrados naquelas caixas cheias de rabiscos em pedaços de papéis com marca de hotéis, bares e cafês e uma miríade de referências, em especial, Maurice Blanchot e Nietzsche. Na primeira folha de papel que encontrei do Envelope 4, Caixa I, lia-se na letra inconstante e confusa de Bataille: “Le sens du potlach est l’effet glorieux des fêtes – dont découlent le noblesse, l’honneur et le rang dans la hiérarchie. La gloire se donne à celui que donne le plus.” Pude verificar mais tarde a sentença um tanto modificada na publicação de *La part maudite*. De qualquer maneira, a partir desse fragmento, estava definitivamente confirmada a base para a leitura de Hilda Hilst que trago nesta tese. La gloire se donne à celui qui donne le plus.

2. INTRODUÇÃO

“[...] no hay reflexión sobre el sentido del ser ni esgrima del pensamiento, si no asumimos que no hay otra cosa que una existencia siempre contradictoria y maculada por la insolente presencia de los otros. No hay filosofía se no asumimos la audacia de pensar lo impensable, de llevar la escritura hasta la frontera más allá de la cual el discurso desnuda su sinsentido: la muerte o esa membrana frágil de lo real crecida a la sombra de la dialéctica, irresuelta, entre lo puro y lo impuro.”

(Julián Fava, 2011)

Neste ano em que a presente tese é proposta como uma leitura contemporânea da obra de Hilda Hilst a partir de linhas temáticas que sugerem uma literatura voltada ao dispêndio, surge através da mídia eletrônica uma avalanche de produtos lançados com a marca *Obscena Lucidez*⁷. Trata-se da comercialização de mercadorias cuja marca sustenta-se no mito Hilda Hilst. A estigmatizada e sacralizada Casa do Sol, com os cães, a biblioteca, as imagens nas fotografias dos escritores “eleitos”, os manuscritos espalhados em pedaços de papéis, agendas, anotações diversas, os desenhos, as aquarelas de Hilda Hilst, tudo é agora definitivamente espetacularizado. Cabe perguntar se o uso ao qual se restitui a obra/marca/mercadoria Hilda Hilst é o mesmo percorrido e exigido nos textos de sacrificial trabalho poético e filosófico da autora. Cabe perguntar o que exatamente está sendo restituído ao uso, o que se profana nesta estratégia midiática? Qual a relação possível entre a proposta de comunicação inscrita na obra de Hilda Hilst e a visibilidade dada à obra como mercadoria a partir da logomarca *Obscena Lucidez*?

O sacrifício na obra de Hilda Hilst, que se pretende demonstrar neste estudo, sugere um abandono endereçado ao outro, um abandono de sua dádiva (a obra) a ponto de desencadear no outro uma transformação, alguma espécie de experiência interior, apesar de ser dada à derrelição e “amaldiçoada” pelo *potlatch*. Cumpre ressaltar o desejo de comunicação através da experiência poética, ainda que esta se revele incapaz de comunicar, fundada na ausência e no vazio que ecoa de seu blasfematório enfrentamento com Deus quando o questiona sobre a

⁷ <http://www.obsценalucidez.com.br>.

inadequação de um corpo perecível sujeito à decrepitude e à morte carregar consigo uma mente que canta a poesia. Ainda que recusando seu valor de utilidade, que ela se recuse fundamentalmente à utilidade, como queria Georges Bataille a respeito da literatura e da poesia, ainda que comunique o veneno de sua fadiga e de sua impossibilidade, há inegavelmente o desejo de comunicar onde repousa uma ideia de autoridade. De alguma maneira, há um comprometimento político em sua obra, há uma recusa inarredável de adequação ao mercado, às conveniências editoriais e à literatura digerível. Trata-se de um ato político todo canalizado para a linguagem.

Para o escritor francês do interdito e da transgressão, “o velho Batalha”, como o chamava Hilda Hilst, a parte essencial do homem, o que não se poderia reduzir à utilidade, corresponde exatamente ao objetivo político de sua poesia, revelando assim a parte intocável onde reside sua soberania. “Un seul but politique répond à son essence: l’écrivain ne peut qu’engager dans la lutte pour la liberté, annonçant cette part libre de nous-mêmes que ne peuvent définir des formules, mais seulement l’émotion et la poésie des œuvres déchirantes” (BATAILLE, 1988, p. 13)

A consagração do nome Hilda Hilst, à semelhança de Clarice Lispector – uma semelhança, diga-se de passagem, apenas na consagração do nome, não da obra, tendo sido muito mais enaltecida a de Lispector que a de Hilst, evidentemente –, Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar, para citar poucos, é elaborada sob o emblema da morte prematura, violenta ou anunciada, e/ou da vida escandalosa, conturbada e exposta, como foi o caso de H.H.. Vida e obra entrecruzaram-se, deixando encoberta, ou mal lida, grande parte do “intocável onde reside sua soberania”. No caso de Hilda Hilst em especial, as fronteiras são atravessadas alargando ainda mais as frestas e porosidades nos limites que deveriam separar a vida e a obra, a poesia e a filosofia, a língua profana e a língua sagrada, o corpo e o espírito, o animal e o humano, o divino e o porco, o anjo e o poeta, o bem e o mal. E mais do que enumerar duplas dicotômicas, para além do exercício retórico, cumpre pensar como a literatura nesse momento de romper as pretensas barreiras e interditos impostos pela zoopolítica⁸ instaurada desde os

⁸ Uso o termo zoopolítica tomando a terminologia de Fabián Ludueña Romandini, que em texto de 2010, *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia.*, “refere-se à operação originária da vida animal, apesar de – ou em relação conflitiva com – seu êxtase rumo à hominização.” Segundo a ideia de zoopolítica de Romandini, em contraponto ao pensamento da biopolítica de

discursos teológicos e filosóficos mais remotos, coloca-se como alternativa, ainda que exposta como sintoma de um fracasso. Os escritos de Hilda Hilst abordam a separação imposta pela política teológica, da alma (*pneuma*) e do corpo, ou do puro e do impuro⁹, pensando esse corpo como a animalidade (*animalitas*) impura, separada do que seria o corpo glorioso após a morte, na escatologia prevista e definitivamente dominada por um Deus *ex machina* e demais dispositivos do poder. A escritora confronta com sarcasmo o projeto que prevê um combate a essa *animalitas* e questiona veementemente a autoridade divina sobre a vida e a morte.

Na pertinente análise de Fabián Ludueña Romandini, que contesta essa separação primordial da vida animal e da vida humana, o autor demonstra como as questões acerca do homem e de Deus, da “mito-política teológica”, convergem para um mesmo fim, qual seja, “o combate à *animalitas* do homem”:

Para a teologia, o homem é algo que ainda não se realizou em sua plenitude. O tempo da criação e da queda ainda é o tempo do animal adâmico imperfeito. Como assinalam claramente os tratados sobre a ressurreição, o objetivo escatológico último não é abolir o homem, mas sim levá-lo a seu máximo grau de possibilidades; não é eliminar a forma humana, mas alcançar, pela primeira vez, sua autêntica plenitude. Isto equivale à eliminação de toda *animalitas* que constitui o humano até o presente. (ROMANDINI, 2012, p. 240)

O ser humano como animal adâmico imperfeito, conduzido já pela modernidade e pelas sombras de um anúncio da “morte de Deus” e do “desencantamento” do mundo, é o narrador dos textos de Hilda Hilst que, multifacetado, interroga a si mesmo, ao outro e a Deus. Cada uma

Foucault, “O homem é chamado político simplesmente porque é o único animal que toma em seu encargo a direção consciente de sua própria *zoé* de acordo com os critérios do justo e do injusto. Porém, o substrato sobre o qual a política se aplica não é outro que a *zoé* original. Isto possui uma consequência fundamental: em termos estritos, seguindo Jacques Derrida, não haveria que se utilizar o termo “bio política”, mas sim “zoo-política” para designar a substância primordial da política humana” (ROMANDINI, 2012, p 32.

⁹ Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

dessas faces é exposta à inelutável finitude e ao absurdo da existência. Contudo, apesar do viés da negatividade e da morte, da ausência de Deus e da inviabilidade de uma comunidade, Hilda Hilst excede-se na transcendência pela linguagem e sua negação. A partir da impossível comunicabilidade, a partir da comunhão em uma “comunidade dos que não tem comunidade”, a partir da falta, a escritora reivindica a vida, a partir do corpo, endereça sua escrita ao corpo. A separação que se institui entre *animalitas* e corpo glorioso, ou entre corpo e alma, traduz-se na escrita hilstiana, sobretudo nas narrativas de ficção, como a irrupção da poesia em meio ao caos cotidiano e em meio às vozes que exortam o personagem multifacetado a pensar sua finitude e sua incapacidade de adequação ao mundo. Como postulava Jean-Luc Nancy, em ideia a ser seguida nesta tese, “escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha.” (NANCY, *Corpus*, 2000, p. 19). “Escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo” foi o programa da modernidade (Ibidem, 2000, p. 10). Conforme Nancy, escrever o corpo e ao corpo, como uma obsessão: “O isto onde se apresenta o Ausente por excelência”. (Ibidem, 2000, p. 5). A partir de uma lucidez em constante fluxo, a narrativa de Hilda Hilst demonstra a iniquidade de qualquer separação e mostra que o corpo não se restringe ao discurso ou à matéria, mas antes elabora-se como um gesto de endereçamento. A epifania dos momentos nos quais irrompe a poesia, bem como o emaranhamento das vozes que pensam Deus e a morte, encedereçam-se ao outro, o leitor “iniciado”, que deve receber essa escrita como um corpo sacrificado, como se comungando o sagrado. O corpo sacrificado endereça-se com sua *animalitas* num devir sagrado do corpo glorioso. E o devir responde com sua única (im)possibilidade na metamorfose em animal ou na morte inglória. Endereçando-se a um outro, “o corpo não é nem substância, nem fenômeno, nem carne, nem significação” (Ibidem, 2000, p. 20), trata-se de um endereçar ao corpo-fora, *excrever-se*. E nesse endereçar-se de Hilda Hilst, cabe estabelecer uma exigência ao leitor, uma contrapartida ao sacrifício de seu ato de expor o corpo, *excrever-se*.

Ao leitor, que se informe e se inicie no ato da leitura, ao mercado editorial, que aceite todas as transgressões e seu produto inconsumível, à crítica, que continue seu trabalho de construção da persona mítica, embora não a reduza e não a julgue nos atos falhos e estratégias de escândalo. Estas são exigências também comunicadas e endereçadas, uma autoridade que perpassa todo o trabalho literário de Hilda Hilst e a construção que a própria escritora erigiu em torno de seu nome.

É nesse sentido que se orienta a leitura contemporânea dos textos da obra dita ficcional de Hilda Hilst aqui mais especificamente abordados: *O unicórnio*, de 1970, *Gestalt*, de 1977, *A obscena senhora D*, de 1982, e *Com meus olhos de cão*, de 1986. Nesses trabalhos é possível estabelecer as conexões que se apresentam como uma espécie de roteiro elaborado em torno das ideias do sacrifício, da dádiva, da derrelição, do corpo sacrificado, do corpo profanado, do corpo escrito, ou excrito, além das exterioridades e extremidades que se apresentam nos limites da escrita.

Em verdade, todas as narrativas escritas entre os anos 70 e 80 elaboram a preparação para a estratégia que se quer fracassada de uma escrita pornográfica, apresentada esta em 1990, com *O caderno rosa de Lori Lamby*, a primeira narrativa de sua trilogia obscena. Como “crônica de um fracasso anunciado”, as décadas de 70 e 80, as mais profícuas de sua criação literária, preparam o caminho para o que anuncia como uma tentativa quase desesperada de ser aceita e lida no mercado editorial.

A suposta pornografia que será elaborada nos anos 90 é a mesma literatura das questões do sagrado e do profano, do incognoscível e da incomunicabilidade da poesia, apenas envolta em um humor ainda mais sarcástico e impondo à língua e ao cânone ainda mais desconstrução e escracho. Trata-se do dispêndio, do excesso em sua sujeição sem concessões à maldição de *potlatch*, do exceder-se no luxo derradeiro, que elabora por sua vez a despedida definitiva no testamento lírico *Estar sendo. Ter sido.*, publicado em 1997, a mais cínica e anárquica de suas narrativas.

A trajetória de consagração de Hilda Hilst, como nome, como mito e como marca/produto/mercadoria/espetáculo, teve início na efervescência de uma vida em meio aos encantamentos da urbanidade paulista, amigos, viagens e amantes, tudo sempre bem lembrado nas inúmeras matérias e entrevistas com a autora ou sobre a autora, além de sua beleza na juventude, os romances com famosos, as relações conturbadas e a atitude transgressora. Após o período de exposição aos “prazeres mundanos”, sua vida prosseguiu sendo levada a público como espetáculo e excentricidade. Os movimentos que determinam sua criação literária são seguidos de perto, como quando decide pelo susposto isolamento para se dedicar exclusivamente a escrever, a partir da leitura de um livro, sempre lembrado pelos jornalistas, críticos e demais estudiosos da autora, *Carta a El Greco*, do grego Nikos Kazantzákis. Note-se de passagem, que sua reclusão na emblemática Casa do Sol, onde produziu a grande maioria dos livros que viria a publicar e que a consagrariam, partiu da leitura de um livro que fugia

completamente das tendências literárias de fins dos anos 60. Embora tenha produzido nesses anos, entre 67 e 69, seus oito textos de dramaturgia - os mais politicamente engajados de seus escritos -, Hilda Hilst não estava ligada aos movimentos artísticos utópicos ou pós utópicos que aconteciam na cena desses tempos de chumbo e que reivindicavam uma poesia para o povo. A escritora não tinha vínculos literários nem mesmo com a comunidade teatral que propunha então construir as bases de uma ação coletiva transformadora frente à ditadura vigente, especialmente representada pelo Grupo Oficina de Zé Celso Martinez Correa e seu manifesto *O rei da vela* ou, de outro lado, o Teatro da USP com sua proposta mais direta de luta armada.

O livro de Kazantzákis, com o qual Hilda Hilst declara ter iniciado sua trajetória no isolamento, revela uma espécie de heroísmo no personagem principal que viaja o mundo em busca de ascese e transcendência, sempre arraigado à terra, às referências dos ancestrais e à herança da mistura de crenças cristãs ortodoxas, por um lado, e turco otomanas, de outro. Nikos Kazantzákis é autor de *Ascese – os salvadores de Deus* e de *A última tentação de Cristo*, entre tantos outros títulos, em que a ideia de transcendência e de comunicação com os mortos são revestidos ainda pela imagética linguagem mística e mítica. As referências do grego não escapam à sua própria origem, um cretense nascido na histórica e mítica cidade de Magalokastro (hoje Iraklio ou Heráklion). Subjaz ainda nas obras de Kazantzákis uma religiosidade sincrética, que alia conhecimentos do cristianismo e do budismo, além da ideia de heroísmo e martírio, o encontro com a morte também transcendental, sacrificial, como caminho de ascese e ressurreição. Nada mais próximo da poesia exercida por Hilda Hilst em sua primeira fase poética, ou mesmo de seu teatro. E nada mais distante das inventividades estéticas e demais questões ideológicas de um Tropicalismo ou de um concretismo dos irmãos Campos e cia., para citar dois exemplos bastante significativos do panorama vanguardista brasileiro dos 60.

Continuando na construção de sua persona pública, a escritora anuncia ainda se “despedir da literatura séria”¹⁰ e partir para o escracho

¹⁰ Em entrevista ao Correio Popular de Campinas, concedida no dia 7 de maio de 1989, H.H. fala de sua despedida em depoimento, por sinal recorrente, e que se deu até mesmo em poesia, como veremos no decorrer desta tese. Transcrevo a resposta da autora à pergunta formulada pelo repórter em referência ao tal anúncio de se despedir da literatura no livro de poemas *Amavisse*. “É, é o meu último livro publicado no Brasil. É o meu último livro a sério. Não vou publicar

da literatura pornográfica, com *O caderno rosa de Lori Lamby*, a escandalosa novela que traz uma menina de oito anos escrevendo contos eróticos para ajudar o pai, escritor fracassado. A escritora inaugura sua blasfêmia aos tabus em torno da sexualidade tocando direto num dos maiores interditos, o da pedofilia. E ratifica sua imagem de transgressora na via da obscenidade e do erotismo. Vale ainda a lembrança da tão propalada iniciativa de captar as vozes dos mortos, numa suposta comunicação com o além, acompanhada do estudo e respaldo científico da experiência realizada por Friedrich Jürgenson¹¹. Mesmo a íntima

mais nada nesse sentido. Posso continuar escrevendo, quando morrer talvez alguém publique em algum lugar, mas não vou publicar mais nada, porque considere um desaforo o silêncio. O editor não fez nada para que leiam os autores brasileiros. É uma despedida mesmo. "Amavisse, último livro sério da autora Hilda Hilst". In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com hilda hilst*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

¹¹ A experiência com as vozes dos mortos rendeu a Hilda Hilst uma série de entrevistas e inclusive uma aparição no programa *Fantástico*, da TV Globo, em 18 de março de 1979, que repercutiu na "suspeita" de que a escritora estava louca. Numa das primeiras declarações que faz sobre a experiência, a autora revela o tema recorrente e quase obsessivo da morte. "Bem, parece-me que o tema mais constante, o que aparece mais em minha obra, é a problemática da morte. [...] É por isso que agora estou fazendo umas experiências incríveis com vozes de gravadores. Não sei se ouviu falar de Friedrich Jürgenson, um sueco que começou essas experiências lá por 1957. Foi seguido por Konstantin Raudive. Não se trata de charlatães nem de espíritas. São homens de ciência, professores de universidades, físicos – Friedbert Karger, do Instituto Max Planck, de Munique; Hans Bender da Universidade de Friburgo; [...], e muitos outros. A experiência resume-se no seguinte: durante uma gravação que se faz com textos ou músicas quaisquer, sem escolha prévia, há, em muitos casos, interferências de vozes de pessoas que não estavam presentes durante a gravação. [...] Estou fazendo essas experiências há cerca de um ano e já consegui algumas interferências de vozes desconhecidas." *O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst*. Entrevista concedida em 3 de agosto de 1975 para *O Estado de São Paulo*.

Alguns anos mais tarde, em 1981, num depoimento ao repórter Juvenal Neto, Hilda Hilst fala da repercussão de suas declarações: "[...] quando comecei a fazer isso foi uma coisa terrível, até que meus amigos, que são alguns intelectuais, começaram a dar risadas, foi uma coisa... que eu passei uma noite no Rio de Janeiro muito, muito triste, porque eu quis justamente mostrar para pessoas que achava que iriam compreender a experiência, como o Hêlio Pellegrino, que é um psicanalista, então... quando eu comecei a contar essa experiência feita pela primeira vez na Suécia por um sueco, ele começou a rir e disse assim: "Então a menina aqui está nos dizendo que existe um telefone para

relação da leitura que Hilda Hilst transpunha à obra nas inúmeras transtextualidades¹² de sua escrita é exposta na elaboração de seu mito. Nas referências da escritora à sua biblioteca particular e depoimentos para jornais e revistas, figuram os nomes célebres de “iniciados” não apenas circunscritos à literatura, mas também à física, à psicanálise, à antropologia, à filosofia, à religião e ao misticismo.

A leitura contemporânea que esta tese se propõe a empreender é a de afastar a persona mítica e ao mesmo tempo considerá-la no que tange a possíveis desdobramentos encontrados nas narrativas, como problemáticas e reminiscências vividas e rememoradas pelos personagens. Muitas das questões levantadas pela entrevistada, espetacularizada, popularizada, por vezes ridicularizada, outras idolatrada Hilda Hilst, a mulher que se apresenta na juventude como alvo de fofocas ardentes em meio à futilidade e à luxúria da badalação das noites paulistas; a escritora que se isola para o sacrifício da escrita e que reclama insistentemente de não ser lida e não ser publicada ou a que recorre à pornografia para atender aos anseios fúteis de um público leitor não intelectualizado e de editores ávidos pelo lucro, são questões também reveladas pela escrita caótica dos fluxos de diálogos e pensamentos dos narradores multívocos de praticamente todos os seus livros de ficção.

Para que tal leitura prossiga no percurso exigido pelos textos e pelas questões neles implicadas, é necessário empreender em paralelo à

o além?”””. As entrevistas citadas no decorrer deste trabalho serão na sua maioria retiradas do livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com hilda hilst*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

¹² O termo transtextualidade é tomado de Gerard Genette para designar uma série de procedimentos de relação entre textos, como a intertextualidade (definida e amplamente trabalhada por Julia Kristeva), recorrente nos textos de Hilda Hilst em alusões, citações com referências ao autor ou não e outras formas; o paratexto, que se encontra nas inúmeras epígrafes de seus textos; a metatextualidade, recurso também utilizado em abundância, como nas palavras endereçadas ao leitor, nas reminiscências de vida da autora, descritas a partir da memória, ou nos procedimentos de intratextualidade, quando se refere ou repete seus próprios textos numa mistura de gêneros que se retroalimentam, além de outros procedimentos, como a hipertextualidade e a arquitextualidade, cujas definições abarcam a paronomásia, hipérbole, elipse, numa rede contínua de textos que transgridem e transcendem quando sujeitos a um texto que os seleciona para uso, ou profanação. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

leitura do que se pode considerar, ao menos nesta tese, como um sintoma do fracasso, condição imanente da escrita como experiência interior. A leitura paralela portanto, é feita com especial atenção a alguns textos de Georges Bataille que respondem a esse sintoma em Hilda Hilst, atentando-se à toda relação de sacrifício, dispêndio, derrelição e transgressão elaborados no roteiro ambíguo do fracasso anunciado, onde destruição e morte podem sugerir a fermentação da vida. E a recusa perante toda moralidade é pano de fundo para a exigência de uma hipermoralidade, uma imposição da “verdade” da poesia, no cinismo de um Porco-poeta que do charco questiona as alturas.

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
 À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta
 Senhor de porcos e de homens:
 Ouviste acaso, ou te foi familiar
 Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
 O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco
 Na trama dos vocábulos
 Na decantada lâmina enterrada
 Na minha axila de pelos e de carne
 Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
 É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso.
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?
 Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
 Na périplo aventura da conquista? (HILST, 1989, s/p)

O percurso da escrita de Hilda Hilst responde à exortação batailliana à lei de comunicação que regula “les jeux de l’isolément et de la perte des êtres”, ou seja, a anarquia dos gêneros e a profusão de vozes onde os conteúdos se perdem e se interpenetram em diversas formas de dispêndio, como o riso, o heroísmo, o êxtase, o sacrifício, a poesia, o erotismo. O heroísmo é preciso que seja explicado no sentido do poeta herói, mas risível, anjo caído, porco-poeta, um herói já destituído da

auréola que jaz na lama, como o poeta lírico de Baudelaire¹³, porém, um herói que ainda acredita de alguma forma poder recuperar sua auréola e com ela revelar verdades através da poesia. O mais inusitado em tudo isso é a capacidade da poeta de revelar o caráter infrutífero dessa busca em cada uma das narrativas. Por isso, a poesia aparece como epifania, é um momento como se próximo à possibilidade de resgate dessa auréola, mas logo a multidão se faz e novamente a fenda por onde a poesia adentrava o cotidiano se fecha e a auréola afunda uma vez mais no lódo, sob os pés da multidão. O poeta então é novamente o porco impotente e cego em meio ao charco. Recuperar a auréola é a “péripla aventura da conquista” nunca realizada de Hilda Hilst. Tamanho sacrifício exige angústia e desejo como prévias condições exortadas por Bataille em sua experiência interior: “Une telle expérience n’est pas ineffable, mais je la comunique à qui l’ignore: sa tradition est difficile (écrire n’est guère que l’introduction de l’orale); exige d’autrui angoisse et désir préalables.” (BATAILLE, 2012, p. 10)

No caso de Hilda Hilst, a exigência ultrapassa angústia e desejo, pois nessa autoridade que se instaura, a autora exige ainda que o leitor “informe-se”, ou “inicie-se”. Embora critique e desestabilize discursos literários canonizados, a escritora pressupõe no leitor o grau de erudição mínimo para que a leitura de suas narrativas não se perca na imagem de “tábua etrusca” evocada nas críticas e demais meios que definiam seus textos como herméticos e difíceis. Um dos grandes paradoxos da ideia de experiência interior de Bataille, e que ganha proporções explícitas no trabalho de H.H., é justamente o desejo de comunicar essa autoridade do desconhecido, sendo essa parte do desconhecido a experiência de Deus ou do poético. É o próprio Bataille quem sentencia: “Mais l’inconnu

¹³ Esta alusão diz respeito ao texto em prosa *La perte d’auréole*, de onde Benjamin retira uma de suas análises sobre o lirismo de Baudelaire no auge do capitalismo na Paris do segundo império, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. No texto, Baudelaire narra com extrema ironia um encontro entre um antiquado poeta lírico e um anônimo, num local mal afamado da metrópole francesa. O poeta conta de sua travessia em um bulevar onde em meio à multidão, em meio aos cavalos e veículos, deixa cair sua auréola no lodo. Na irônica explanação, ele pondera que talvez um mau poeta a recolhesse, suja e amarrotada, e que talvez fosse ingênuo o bastante para usá-la sobre a cabeça. Em outra versão, o poeta volta para pegar a auréola, mas teme o mau presságio diante de todo o acontecimento. Assim, Baudelaire teria alegoricamente transmitido a sensação do moderno: “a desintegração da aura na vivência do choque”, segundo Benjamin in: “Sobre alguns temas”. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III, 1989, p. 144 .

exige à la fin l'empire sans partage.” Ou seja, como comunicar o que escapa ao entendimento? É possível partilhar a angústia e o êxtase do não-saber? É possível partilhar a autoridade?

A escrita à qual se dedicou, praticada como sacrifício e entregue na relação de destruição e resíduo, sob o signo do fracasso e do *potlatch*, atinge a máxima midiatização e adere ao espetáculo das imagens nas fotos da escritora e da casa do sol, das capas de livros, dos desenhos, etc. Como se o desejo de ser lida, o desejo de ser reconhecida, tantas vezes repetido em entrevistas da autora, fosse respondido em outra esfera, separada da obra. O desejo esboçado na escrita realiza-se hoje no consumo das imagens, nos objetos decorativos, nos utensílios, resíduos sólidos e inorgânicos que logo se tornarão obsoletos, sem glória em contrapartida, sem qualquer traço de transformação ou transcendência. Não resta sequer a profanação do uso. As camisetas, imãs de geladeira, as agendas, etc., vendidos com a marca *Obscena Lucidez*, tornar-se-ão lixo, antes porém, espetáculo e consumo, “duas faces de uma única impossibilidade de usar”.

Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. (AGAMBEN, 2007, p. 71)

Agamben trata do improfanável, da impossibilidade de usar, do fetiche inapreensível, a partir do texto póstumo de Walter Benjamin, *O capitalismo como religião*, dando ênfase à separação imposta pelo capitalismo a exemplo de uma tendência já apresentada pelo cristianismo: “Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e íntegra.”¹⁴

Toda a capacidade de expressão e comunicação pretendidos na obra, a profanação exercida de outros textos e cânones, ao invés de uma transformação pós sacrifício no sentido de contato com Deus e com a morte, com a parte maldita e improdutiva capaz de uma tentativa de comunicar, reúnem-se hoje na fantasmagórica vacuidade do produto e da logomarca, na necessidade e contingência da vida pós-moderna. Segundo Agamben, no fragmento intitulado “Sem classes”, do livro *A*

¹⁴ Idb, p. 71.

comunidade que vem (*La Comunità che viene*), “nada se assemelha mais à vida da nova humanidade quanto um filme publicitário do qual foi apagado qualquer sinal do produto publicitado”. Nesse texto de 1990, Agamben propõe pensar a comunidade hoje, aquela da singularidade dos *qualsquer*, sem a autoridade da língua, nação ou cultura, uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, onde “a comunicação não conheceria já o incomunicável.” (AGAMBEN, 1993, pp. 51, 52). Cabe pensar se é possível situar a ideia esboçada nos textos de Hilda Hilst sobre a comunidade com esta comunidade de Agamben. Talvez a comunidade hilstiana não fosse exatamente uma comunidade qualquer, isso se pensarmos em sua relação com os nomes expostos como referência da biblioteca particular da escritora. Mas não se deve misturar a comunidade das afinidades literárias com a comunidade pensada em termos de humanidade, a qual podemos ler, por exemplo, em seu texto “O unicórnio”:

Nós líamos bastante, tínhamos enormes propósitos, queríamos fazer uma comunidade, abrir o coração dos outros, dizer sempre a verdade, chegamos a fazer alguns estatutos para essa comunidade mas a coisa mais importante era ter Deus no coração. [...] É estranho, mas tudo aquilo que me parecia limpeza de alma, agora me parece imundície. Era tudo vaidade. No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação. (HILST, 1970, pp. 117, 118)

A comunidade que pretendia Hilda Hilst ou seus personagens talvez realmente não fosse tão livre de referências. E como diria Blanchot, conceitos como de comunidade, “que não são “convenientes” sem seu próprio-impróprio *abandono* (que não é uma simples negação), eis o que não nos permite recusá-los ou rejeitá-los tranquilamente” (BLANCHOT, 2013, p. 12). Mesmo que sob o véu de uma ilusão, emerge a autoridade de uma voz que se quer diferente, não se tratava de uma voz onde comungassem os *qualsquer*, mas uma voz que revelava uma comunicação em que estava implícita alguma espécie de autoridade. Essa é a comunidade que se mostra mais característica do que se revela nos escritos de Hilda Hilst, a comunidade dos sem comunidade, uma comunidade fundada na ausência, o que vislumbraram

Blanchot e Nancy nas ideias de Bataille, embora permanecesse imanente alguma forma ou desejo de comunicação.

Aquilo que precisamente aconteceu com Georges Bataille, que depois de ter durante mais de uma década tentado, em pensamento e em realidade, o cumprimento da exigência comunitária, não se reencontrou só (só de toda maneira, mas em uma solidão compartilhada), mas exposto a uma comunidade de ausência, sempre pronta a se mutar em ausência de comunidade.¹⁵

Blanchot admite em Bataille - assim como caberia a Hilda Hilst -, uma tentativa de comunicar como gesto político, como uma “exigência política jamais ausente de seu pensamento, mas que toma formas diferentes segundo a urgência interior ou exterior”¹⁶. A ideia da ausência de comunidade e do pensamento político imbricados com uma literatura do mal e do dispêndio são questões abordadas a partir dos textos analisados nesta tese.

O corpo sofre a metamorfose nos personagens de Hilda Hilst. Metamorfosavam-se em animal, esse outro mais estranho à nossa linguagem e o mais próximo da comunicação sem linguagem. E nessa metamorfose, porque não o porco? Ou antes ainda, o unicórnio? O porco condensou a ideia dos opostos, era a ambiguidade mais escancarada, não seria tão “tocar o corpo” dizer que o sagrado unicórnio é Deus. A escolha foi o domesticável e sacrificável: “o porco é Deus”. O tema recorrente do porco em sua face múltipla, do “Porco-poeta”, do Deus Porco – “Porco-Menino-Constructor do Mundo”, da Porca Hilde, duplo da autora, foi aludido com perspicácia em um dos melhores textos apresentados pela crítica sobre a obra de Hilda Hilst, *Da medida estilhaçada*, de Eliane Robert Moraes, para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles.

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem portanto, como consequência última, a

¹⁵ Ibid, p. 14.

¹⁶ Ibid, p. 15.

destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst à de Georges Bataille. (MORAES, 1999, p. 119)

Em estudo publicado em 2002, *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, Moraes lembra ainda uma das referências de Bataille à alegoria do Deus-porco. “Dieu s’il savait serait un porc”¹⁷ consta como sentença no final de *Madame Edwarda*, o que para Moraes, além de enunciar “os fundamentos de um pensamento que se organiza sobre a polaridade do alto e do baixo, ou do ideal e do abjeto”, representa Deus como “a interrogação no vazio”. Ou seja, diante da pergunta impossível, diante de Deus, Bataille responderia que, se ele (Deus) soubesse, seria um porco, e “deixaria de ser essa medida inalcançável que repousa no horizonte da humanidade possível para a inquietação dos homens, o que resta é apenas a grande interrogação, a experiência do não saber.” (MORAES, 2010, p. 174). Um dos textos aqui analisados de Hilda Hilst, *Com meus olhos de cão*, de 1986, traz a epígrafe que enuncia a mesma pergunta, ou súplica, sem resposta: “(...) je saisis en sombrant que la seule vérité de l’homme, enfin entrevue, est d’être une supplication sans réponse”. Trata-se de um trecho da obra de Bataille, *L’expérience intérieure*, de 1943:

État de nudité, de supplication sans réponse où j’aperçois néanmoins ceci: qu’il tient à l’élusion des faux-fuyants. En sorte que, les connaissances particulières demeurant telles, seul le sol, leur fondement, se déroband, je saisis en sombrant que la seule vérité de l’homme, enfin entrevue, est d’être une supplication sans réponse. (BATAILLE, 2012, p. 25)

¹⁷ Consta no texto que finaliza *Madame Edwarda*, publicado em 1956, sob o pseudônimo de Pierre Angélique com prefácio assinado pelo autor Georges Bataille. BATAILLE, Georges. *Œuvres brèves: Histoire d’oeil – Madame Edwarda – Le Petit – Le Mort*. 1981, p. 181.

A estudiosa de Sade cita ainda Denis Hollier, que em livro publicado em 1974, *La prise de la concorde; suivi de Le dimanche de la vie: essais sur Georges Bataille*, enfatiza a contraposição ou discrepância entre “a majestade monumental” da palavra Deus e a “energia excretória” da palavra porco. Denis Hollier fornece sua percepção da leitura de Bataille, aprofundando a utilização dessa palavra na obra *Madame Edwarda* e estabelecendo conexões com outras concepções muito pertinentes para o desenvolvimento a que se propõe esta tese. Essas reflexões acerca da obra de Bataille, conforme a leitura de Hollier, bem como os demais desdobramentos que desembocam na ideia de dispêndio, são fundamentais para guiar a relação entre as trajetórias poéticas e filosóficas de Georges Bataille e Hilda Hilst. Os textos de *La prise de la concorde; suivi de Le dimanche de la vie: essais sur Georges Bataille* foram referência obrigatória sobretudo porque abordam com especial atenção e aprofundamento os trabalhos de Bataille aqui analisados em sua relação com Hilda Hilst, quais sejam, os textos da *Suma Ateológica (L'expérience intérieure, Le Coupable e Sur Nietzsche)*, além de *A noção de despesa* e *A parte maldita*. Evidentemente, pelo caráter mesmo dos escritores aqui abordados, devido à sua escrita em fragmentos, sem acabamento, não há como restringir a análise a textos determinados. Os conceitos, ideias, reflexões acerca dos temas estudados podem ser percorridos trazendo à cena outros textos, tanto da autora brasileira Hilda Hilst como do pensador francês Georges Bataille.

Voltando à atualidade, além dos produtos da marca *Obscena Lucidez*, colocados à venda pela iniciativa dos herdeiros do acervo, coladas à referência do nome, dos cachorros, dos manuscritos, das aquarelas e da casa de Hilda Hilst, pululam atualmente promessas de documentários, lançamentos de traduções, revistas, biografias, livros que reúnem entrevistas com a autora, filmes, peças e reedições das obras já publicadas ainda por virem. Esse movimento de consagração e profanação do que já parece improfanável, essa passagem avassaladora da obra para a mercadoria, precisa ser lida aqui também como o sintoma máximo de um dispêndio, porém, com a contrapartida do lucro (ainda que os fins possam ser meritórios). A relação mercadológica que nutre a edição e a propagação da obra, - apesar das possibilidades de trocas entre leitores, editores, crítica, que o avanço tecnológico proporciona, - insere-se numa lógica onde a comunidade que estabelece essas relações já não comunga de uma leitura contemporânea. Ratifica-se a certeza de uma comunidade impossível, de uma comunicação inviável, a linguagem midiática não dá conta de comunicar, nem tampouco a leitura

consegue escapar à espetacularização. Ler Hilda Hilst intempestivamente, na discronia ou não-coincidência com o tempo de sua consagração, é uma tarefa ainda a ser feita pela crítica.

Os discursos acadêmicos às vezes apaixonados e os ensaios críticos que desfiem a mesma teia de temas da transgressão não chegam às indagações pertinentes com vistas a demonstrar a potência do trabalho de Hilda Hilst numa leitura contemporânea, uma leitura que descolasse o nome Hilda Hilst das agendas, porta-copos, camisetas, ou das aventuras amorosas, das conversas com os mortos, da Casa do Sol, da pornografia, da possível loucura e do escândalo. Ainda a circunda uma mitificação que por vezes mascara ou deturpa a possibilidade de comunicar seu texto com outros pensamentos contemporâneos que reivindicam desconstruir preceitos vigentes e leituras históricas canonizadas da poesia e da filosofia. A leitura que se faz necessária à literatura de hoje é aquela postulada por Agamben a partir das considerações de Nietzsche sobre a história, uma leitura que estabelece com o tempo uma relação que dele distancia-se e a ele adere, e a partir desse distanciamento e adesão simultâneos, consegue fixar o olhar em suas trevas. Esse olhar contemporâneo pode ser realizado quando outras literaturas se interpõem, por isso a proposta das conexões com os textos de Georges Bataille, Ernest Becker, Samuel Beckett, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Jean Luc Nancy, entre outros, sem estabelecimento de separações em campos de saber ou tempos específicos. Poesia, filosofia, psicanálise estão imbricados numa mesma tentativa ou proposta de leitura. Trata-se de uma leitura “lida *com* outras leituras”, pois, segundo Raul Antelo (2007, p. 56), o que define a temporalidade de uma cultura (lida *com* outras culturas) é “sua sintaxe e sua composição, seu uso, sua política e não uma fórmula, uma hipotética matéria livre e indeterminada, comunitária ou compartilhada”.

Ademais, neste agora que se apresenta no modismo acerca do nome Hilda Hilst, é importante o devido distanciamento para as perguntas: seria realmente problemático que seu nome virasse marca, sua escrita logomarca e que virassem *souvenirs* em página eletrônica feita exatamente com o fim de mercadoria? Seria justo cobrar dos herdeiros que procedessem de uma maneira radicalmente asceta e invocassem apenas os letrados à Casa do Sol para que disfrutassem a erudição morta de Hilda Hilst? Ou pior, que não restassem nem sequer *souvenirs*, nenhuma memória que desse conta de manter-se sem recursos advindos da comercialização da marca? Os livros da biblioteca deveriam ser expostos à deterioração, assim como os cachorros, a casa, a figueira, o nome? Talvez não exista um meio termo entre a lógica do mercado e a

profanação. Impossível não pensar em Benjamin e suas ideias sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em seu valor de uso e valor de exposição, na destruição da aura na “grande liquidação”, impossível não pensar na autenticidade da obra no que diz respeito ao seu diálogo com a tradição, o que permite sua leitura contemporânea. Pensa-se ainda na destruição da aura quando os argumentos surgem do clamor de acesso à obra pela massa, uma comunidade eletrônica e ávida por informações efêmeras. “Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade técnica”, alertava Benjamin (1994, p. 170.)

As perguntas às quais pretendia responder nesta tese não haviam ainda chegado em termos e temas mercadológicos tão atuais como os aqui expostos, a não ser pela constante releitura da obra de Hilda Hilst propriamente dita e toda problematizada via de acesso do escritor (personagem) com os editores e leitores (personagens) que permeiam os roteiros dos textos ficcionais da escritora. No entanto, se fosse inobservado o evento da profusão de ofertas semanais de mercadorias postas à venda e veiculadas nos meios eletrônicos e o evidente modismo multimídia que se efetua em torno de Hilda Hilst, seria no mínimo leviano não mencionar o fato, acima de tudo em se considerando os temas pesquisados sobre o sacrifício, o *potlatch* e o dispêndio. É inevitável mencionar as frases nos anúncios de vendas, como por exemplo: “a obscenidade custa pouco”, os textos publicitários, a maneira como se mesclam os desenhos, os manuscritos, os trechos da obra com trechos pessoais, as imagens da Casa do Sol, sobretudo o slogan e a peça gráfica da marca: *Obscena Lucidez*.

Figura 1 - Logomarca da loja virtual A obscena senhora D.



Fonte: Imagem captada pela autora por fotografia digital em dezembro de 2007, na Casa do Sol.

Figura 2 – Detalhe da gravura do porco com a inscrição alterada.



Fonte: www.obscenalucidez.com.br

Figura 3 - A gravura original O ESPÍRITO DA COISA.



Fonte: Imagem captada pela autora por fotografia digital em dezembro de 2007, na Casa do Sol.

A marca é elaborada a partir de uma gravura emoldurada que se encontra ainda hoje na Casa do Sol¹⁸, no entanto, originalmente, a figura

¹⁸ Quando visitei a Casa do Sol, no ano de 2007, deparei-me com toda a fantasmática ambientação de uma casa (quase barroca) que já havia visitado em fotos e entrevistas, nas imagens dos livros reeditados pela Editora Globo, nas cartas que havia pesquisado no arquivo da Unicamp (de Caio Fernando Abreu, em especial), nas próprias declarações de H.H. sobre a casa e sua determinação de nela “erigir” sua obra escrita, bem como na obra escrita ela mesma. Apresentou-se diante de mim num desfile de emblemas, a biblioteca com os livros rabiscados e anotados, objetos esotéricos, esculturas e quadros de Buda, Cristo, São Francisco, a figueira e os cachorros, além dos retratos de uma comunidade de eleitos, entre os quais, Kafka, Simone Weil, Wittgenstein,

apresenta outro texto, qual seja: “O espírito da coisa”. A constatação da ironia que continha essa mudança no texto, na utilização mesma da imagem do porco com o intuito de mercantilização dos produtos Hilda Hilst modificaram, ou antes, acrescentaram questões à leitura da “Maldição de Potlatch” que vinha sendo efetuada com vistas a esta tese. Trata-se antes de um acréscimo que se impõe como necessidade de análise contemporânea. A mídia eletrônica, as redes, a comunicação visual e a profanação levada ao extremo na relação que pode suscitar aberturas para se pensar a economia (como administração ou lei da casa) e a representação. As relações com o sacrifício e a dádiva, a profanação, o desejo de comunicação e de comunidade, assim como o dispêndio da obra, estavam representados na obscenidade desta gravura do porco, agora alterada com a sugestiva e emblemática expressão “Obscena lucidez”. E pode-se ainda pensar essa expressão como marca de si mesma, da ação de mercantilizar o produto, fetichizar, destituir do uso, o ato da usura só poderia ser ostentado no corpo desse porco bem nutrido, domesticável, fértil, o cofre de toda obscena lucidez de Hilda Hilst. “O Espírito da Coisa” transmuta-se em “Obscena Lucidez”.

Completa-se hoje um ciclo de “maldição” talvez previsto de fato na obra de Hilda Hilst, tanto quanto nas tão insistentes reclamações que a autora repetiu em entrevistas, reforçadas pelas performances de mitificação e consagração que se perpetuaram no tratamento que lhe reservam até hoje a crítica, os jornalistas, os leitores e até mesmo o meio acadêmico que se dispõe a analisar seu trabalho.

Seguindo o roteiro de seus textos, entremeados sim com os biografemas dispersos em entrevistas e demais circunstâncias investigadas na vida da autora, com as referências aos editores, aos críticos e à dificuldade de acesso por parte dos leitores, elabora-se aqui uma leitura que se pretende realizar sob o desígnio de um *potlatch*. Nenhum elemento desses biografemas constitui prova, referendo ou justificativa da tese defendida, no entanto, os depoimentos, a Casa do Sol, a biblioteca e as afinidades eletivas¹⁹/afetivas da autora estabelecem

Federico Garcia Lorca e vários outros. Deparei-me ainda com uma gravura retratando um porco. A gravura do porco estava na parede da ampla sala iluminada por janelas, na reprodução de uma imagem que não se sabe direito a origem, onde figura um porco com um dizer que preenche seu corpo no lugar das vísceras: O Espírito da Coisa.

¹⁹Utilizo o termo “afinidades eletivas” remetendo obviamente à teia de nomes entre os quais se destacam Goethe (*As afinidades eletivas*, de 1809) e Walter Benjamin (*As afinidades eletivas* de Goethe, de 1922). Na segunda edição da obra de Goethe no Brasil pela editora Nova Alexandria, a crítica Kathrin

Holzemayr Rosenfield escreve sobre o caráter histórico da ética ocidental evocado no título em alemão que remete à distinção entre *Wahl*, escolha, e *Entscheidung* (decisão): “O mero título *Wahlverwandschaften* (Afinidades Eletivas) remete assim ao problema ético da ação humana, que pode ser chamada de “livre” e “racional” apenas quando consegue fazer o salto das “escolhas” naturais e espontâneas para as “decisões” que, ao introduzirem os limites da opção, são criadoras de novas realidades, agora eticamente relevantes.” Na continuação de sua análise, Rosenfield adentra à questão do desejo, que juntamente à escolha ética ou racional, corresponde ao que chamo afinidades eletivas em relação à irmandade, ou parentesco, de Hilda Hilst com “os irmãos” e demais eleitos: “Note-se que *Verwandschaft* significa parentesco, de forma que, à luz da psicanálise, *Wahlverwandschaften* ressalta simultaneamente as afinidades eletivas e o *parentesco* (*Verwandschaft*) fantasmático que estabelece um vínculo coerente, embora não transparente, entre todos os objetos *escolhidos* (*Wahlgewählt*) por um mesmo sujeito, entre as imagens do seu desejo.” ROSENFELD, Kathrin Holzemayr. *As afinidades eletivas*. Prefácio. 1993, p. 16. Num diálogo ocorrido entre personagens do citado romance de Goethe, essa afinidade é revelada com nuances alquímicas, conforme trecho que segue na fala do Capitão: “[...] Àquelas naturezas que, ao se encontrarem, se ligam de imediato, determinando-se mutuamente, chamamos “afins”. Nos álcalis e ácidos essa afinidade é bastante evidente; embora sejam opostos e talvez justamente por isso, procuram-se e se agregam da maneira mais decidida, modificando-se e formando juntos um novo corpo. Pensemos somente na cal, que manifesta uma grande atração por todos os ácidos, um impulso imperativo para a união!”. Após derivações sobre o caráter químico da pedracal, em suas desagregações e novas combinações em contato com outros elementos, seguidos de ponderações e acréscimos espirituosos dos demais componentes da conversação, Charlotte, um deles, atenta para a graciosidade de tais alegorias como uma brincadeira com as semelhanças. E pondera: [...] o ser humano está muitos degraus acima de tais elementos e, se nesse caso tem sido tão liberal com essas belas palavras “escolha” e “afinidades eletivas”, ele fará bem em voltar-se para si mesmo e desse modo refletir bem sobre o valor dessas expressões.” Continuam os personagens divagando sobre os seres e suas uniões fortuitas, em algumas das quais estão implicados um terceiro ou posteriormente um quarto elemento, que podem se tornar desagregadores de uma união anterior ou fomentadores de uma nova união. E conclui o Capitão: “Nesse ato de largar e prender, nessa fuga e nessa busca, julgamos ver realmente uma determinação mais elevada; atribuímos a esses seres uma espécie de vontade e preferência, e assim consideramos plenamente justificado o termo técnico “afinidades eletivas”.” (GOETHE, *As afinidades eletivas*. 1993, pp. 51-53)

Sobre as “escolhas afetivas”, convém uma consulta à tese de doutoramento de Luciana di Leone, *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente*, em que a autora discorre sobre a *escolha afetiva* e a *afinidade eletiva* em seus comentários e análises sobre “alguma literatura do presente” e

as relações de dispêndio e sacrifício esboçados na obra. Há claramente uma interpenetração evidente nessa porosidade entre vida e obra, exposta na escrita e na estratégia (consciente ou não) de propagar-se a partir do escândalo, da transgressão, do excesso, do sacrifício e do dispêndio.

Além da análise da chamada ficção de Hilda Hilst, mais especificamente as narrativas escritas entre os anos 70 e 80, relacionando com o eixo temático esboçado nessa introdução, adere-se a discussão sobre a escatologia (em seus dois sentidos) e a analidade, a partir das questões levantadas pelos textos e personagens hilstianos, tendo como referência teórica as ideias desenvolvidas por Ernest Becker e, novamente, Georges Bataille. Na rede das afinidades eletivas de Hilda Hilst figura uma obra que fornece pistas para o entendimento de seu fascínio incrédulo e recorrente a respeito da morte e da transitoriedade. Trata-se do livro *A negação da morte*, de 1973, do antropólogo estadunidense Ernest Becker. Embora muito antes de seu contato com a obra de Becker já pudessem ser identificadas as referências à morte, o caráter mais psicológico ecoa das teorias dispostas pelo pensador. *A negação da morte*²⁰ reúne diversas correntes da psicanálise pós-freudiana numa fusão da psicologia – em grande parte alicerçada pela obra de Otto Rank –, com a perspectiva mítico-religiosa, tendo como principal guia o teólogo e filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard.

Continuando com a rede de conexões, apresentam-se o escritor irlandês Samuel Beckett e a escritora brasileira Hilda Hilst como herdeiros de uma maneira de dizer-a-verdade que se dirige na contramão do discurso metafísico da *psykhé*, em direção ao *bíos* como existência. Este “dizer-a-verdade” autoritariamente estabelecido nas obras de Beckett e Hilst trava-se num discurso de prestação de contas onde o eu, narrador multiplicado e fragmentado, é figura visível e risível, exposta em sua nudez. Os arroubos e demais encantos da alma cedem lugar a um

apresenta o trabalho de Alejandro Méndez como referência à escolha do nome duplo – “elecciones afectivas / afinidades electivas”.

²⁰ As pistas que levam ao livro de Becker foram fornecidas pela própria autora, que dedicou grande parte de sua obra ao autor. Dentre as obras de H.H. dedicadas a Becker, estão *Poemas malditos, gozosos e devotos*, *Cantares de perda e predileção*, *Amavisse*, *Com meus olhos de cão*, *Sobre a tua grande face*, *Da Morte*. *Odes Mínimas* e a ficção autobiográfica *A obscena Senhora D*, onde consta a seguinte epígrafe: “Dedico este trabalho assim como o anterior, *Da morte*. *Odes mínimas*, e também meus trabalhos futuros (se os houver) à memória de Ernest Becker por quem sinto incontida veemente apaixonada admiração.”

corpo cheio de mazelas físicas, limitações de locomoção, putrefação e morte. Beckett e H.H. não poupam o leitor de suas abjeções e escatologias, a linguagem se faz com interlocução direta e ininterrupta. Diante da nudez dos personagens, resta ao leitor o constrangedor e desconfortável lugar de cúmplice de suas desgraças, como se assistisse à sua própria decadência física e moral. É nesse clima que se pode reivindicar para esses autores, aos quais não restou nada além da sua “verdade”, o cinismo a que se refere Michel Foucault em suas últimas aulas no *Collège de France*, pronunciadas entre 1983 e 1984.

As obras de Beckett especialmente analisadas nessa relação de afinidade com os textos de Hilda Hilst são as que fazem parte de sua trilogia em prosa, composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, escritos originalmente em francês sob os títulos *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) e *L'Innommable* (1953). Destaco aqui que as três obras, entre outras peças de Beckett, podem ser encontradas na biblioteca do Instituto Hilda Hilst, na Casa do Sol.

Sobre a animalidade e as metamorfoses, nenhum dos animais seria mais representativo dos entrecruzamentos do sagrado e do profano, desta nudez que é um rasgo no ser, do que o porco. Essa nudez que desde o Gênesis, na suposta origem estipulada por um Deus, liga-nos à passagem do animal ao homem, ao nascimento do pudor, ao sentimento de obscenidade, como também alude Bataille em seu estudo sobre o erotismo. Esse tempo da origem, que Derrida chama de um tempo “de exposição de Deus à surpresa”, quando Deus designa ao homem a tarefa de nomear e dominar os animais, marca também a queda, a decadência do homem e da mulher. Segundo Bataille, “a humanidade degradada tem o mesmo sentido que a animalidade, a profanação, o mesmo sentido que a transgressão.” (BATAILLE, 2004, p.229). Convém lembrar ainda a afirmação de Bataille de que a estes seres degradados restaria serem porcos e chafurdar na decadência²¹.

Considerando as metamorfoses sofridas pelos personagens e a recorrência da figura do porco com insistente repetição em ficção e poesia, as imagens trazidas à tese do porco e do unicórnio carregam consigo sua carga simbólica. Tanto com relação ao que podem ter a elucidar dos roteiros subjacentes nos textos e pensamento de Hilda Hilst, como por revelarem ainda outras conexões, como com Rainer Maria Rilke, por exemplo. Dá-se espaço, nesta tese, a elucubrações e conjecturas acerca da simbólica histórica e tradicional, alquímica e mítica, religiosa e cultural do porco e do unicórnio.

²¹ Ibid, p. 215.

Por fim, ainda que este fim não prefigure conclusões ou acabamento, deixar-se-á em aberto a proposta de uma leitura da imposição de uma nova moralidade, ou uma “hipermoralidade”, nesse “projeto(?)” ou desejo de comunicação, apresentado pela obra de Hilda Hilst e por outros escritores da comunidade da literatura e o mal, à qual se referia e na qual certamente se incluiria Georges Bataille. Na rede de conexões que se estabelecem como fundamento teórico para a elaboração dessa leitura que se pretende contemporânea e intempestiva na proposição de uma literatura fundada no desejo, no dispêndio e em determinado ponto, na imposição de uma moral além da moral, são lidos em paralelo aos textos de Hilda Hilst o conjunto de ensaios que constam no livro de Bataille, *A literatura e o mal*, de 1957, com alusão às páginas anotadas pela própria Hilda Hilst. Essa reflexão partirá de uma problematização da questão do *potlatch* aplicada à alegada maldição da autora, cuja referência encontramos na obra e na vida.

3. DA COMUNICAÇÃO IMPOSSÍVEL OU DA COMUNIDADE INCONFESSÁVEL

“L’idée du silence (c’est inaccessible) est désarmante!

Je ne puis parler d’une absence de sens, sinon lui donnant un sens qu’elle n’a pas.

Le silence est rompu, puisque j’ai dit...”

“... des mots! qui sans répit m’épuisent: j’irai toutefois au bout de la possibilité misérable des mots.”

“L’expérience ne peut être communiquée si des liens de silence, d’effacement, de distance, ne changent pas ceux qu’elle met en jeu.”

(Georges Bataille, 1943)

O que se depreende das afinidades literárias sugeridas nas leituras contemporâneas dos textos de Hilda Hilst e Georges Bataille é justamente a possibilidade de conexões que se abrem em outras leituras que se estabelecem na íntima relação da noção de despesa, do sacrifício, e do desejo de comunidade e de comunicação esboçados em obra, em princípio, dada ao fracasso e à destruição. A ambivalência do sagrado é pano de fundo em todos os textos de H.H., sobretudo nas narrativas aqui explicitadas com o posterior desdobramento na literatura erótica. Não há como não perceber a relação que se estabelece e se nega, nas fronteiras do sagrado e do profano, num claro inacabamento que se revela nos extremos, nos limites da escrita.

O espaço onde acontece a literatura de Hilda Hilst, assim como a de Bataille, literatura do mal, do excesso ou do extremo, é um espaço em que ocorre o questionamento infinito de questões intrincadas que proporcionam sempre diferentes olhares, definições ambíguas e paradoxais, como é o caso do sagrado e do profano, do divino e do mundano, do homem e do animal. Agamben resume bem a duplicidade que contem a própria raiz etimológica de sagrado (*sacer*) e de profano (*profanare*).

Os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo *profanare* parece ter em latim: por um lado,

tornar profano, por outro – em acepção testada só em poucos casos – sacrificar. Trata-se de uma ambiguidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto “*augusto*, consagrado aos deuses”, como “*maldito*, excluído da comunidade”. A ambiguidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado. (AGAMBEN, 2007, p. 68)

Nessa sobra, resto ou resíduo, onde se confundem o sagrado e o profano, opera a literatura de Hilst, Bataille e demais afinidades eletivas. É a esfera reservada à poesia, ao amor, ao jogo, ao riso, ao êxtase, ao luxo, ao erotismo e ao dispêndio. Encontram-se na e pela linguagem da literatura e o mal a negação dos preceitos vigentes, da moral que prescreve a honra e a subordinação, o trabalho e a conservação. Ao mesmo tempo, em face de uma negação obstinada, há uma angústia de expressar o indizível, bem como a pervivência da poesia como o liame possível na linguagem que comunica esse indizível ao leitor iniciado na experiência interior e ciente da irremediável condição de derrelição do ser humano. Serve de exemplo o roteiro traçado em *Fluxo-floema*, de 1970, o primeiro livro ficcional de Hilda Hilst, cujo conto “Fluxo”, o primeiro da reunião, inicia com a constatação de que “Não há salvação”, embora após a irônica estorinha que conta sobre “um menino que foi colher crisântemos da fonte, numa manhã de sol”, sugere ao leitor que tenha calma, porque “também tudo não é assim escuridão e morte.” Afinal, a estória inicia com o menino que foi colher sua flor polpuda e amarela perto de um rio escuro onde havia um bicho medonho. O crisântemo, todo partido, cai no rio. O menino segue o percurso da flor enquanto o monstro espera sedento que o menino caia. O menino cai e o monstro o devora. No entanto, nem tudo é escuridão e morte, pois “se você é o bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e

amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado.” (HILST, 1970, p. 23). O risco de ser devorado é assumido por Hilda Hilst em forma de perda e sacrifício. E é esse o paradoxo que se instala no desejo irrefreável da comunicação. Ainda que colher essa flor²² seja totalmente da categoria da “despesa improdutiva”.

No ensaio sobre a noção de despesa, ao estabelecer a divisão das artes em categorias pelo ponto de vista da despesa improdutiva, ou do dispêndio, Bataille constata que a poesia não seria nem da categoria das

²²Os Crisântemos são originários da China e foram trazidos para o Japão no ano de 400 dC. por monges budistas. A flor é considerada o símbolo do sol por causa da perfeição e maestria de como abre suas mais de 300 pétalas. Os imperadores japoneses, impressionados com sua beleza, acabaram adotando seu projeto para ser um dos maiores símbolos da família imperial japonesa, e mais tarde a Flor Nacional do Japão. Em 910 dC, o Imperador japonês adotou o crisântemo como seu selo oficial e brasão da família imperial – uma flor dourada com pétalas que irradiam do centro como chamas do sol. O trono onde os Imperadores se sentam também é chamado de “Trono de Crisântemo”.

Disponível em:

<http://www.japaoemfoco.com/significado-do-crisantemo-para-o-povo-japones/#ixzz386qzGA34>

Acesso em 21 de julho de 2014.

Há como estabelecer aqui a relação da vida com o sol em Bataille, a saber, a condição solar de dar sem nunca receber. Para Bataille, a energia solar é o princípio do desenvolvimento exuberante, fonte e riqueza da vida. Importante: sem contrapartida. Porém, desde essa concepção, que surgiu a partir das vivências do homem com a terra, em seu florescer, em sua capacidade de amadurecer os frutos que alimentavam os animais e os homens, etc.; já se estabelece também uma contradição quando aplicados os conceitos clássicos da economia, já bem distantes daquele homem que tinha no sol a dádiva sem contrapartida. “Outrora, dava-se valor à glória improdutiva, ao passo que em nossos dias ele é relacionado diretamente com a produção: a aquisição da energia tem precedência sobre a despesa. A própria glória é justificada pelas consequências de um fato glorioso na esfera da utilidade. Contudo, obnubilado pelo julgamento prático – e pela moral cristã –, o sentimento arcaico ainda está vivo: encontra-se, em particular, no protesto romântico oposto ao mundo burguês; ele só perde inteiramente seus direitos nas concepções clássicas da economia.” (BATAILLE, 1975). O sol pode ainda ser lido a partir do texto *O ânus solar* (*L'anus solaire et l'oeil pinéal*), de 1931, onde Bataille relaciona o ânus à versão noturna do sol. Criou para si o personagem Jesúvio, uma paródia de um deus-vulcão, que formulou a partir das palavras Jesus e Vesúvio: “Assim é que o amor grita na minha garganta: sou o Jesúvio, paródia imunda do tórrido e ofuscante sol.” (BATAILLE, 1985, s/p)

despesas reais, nem das simbólicas, mas sim uma “criação por meio da perda”, sentido “vizinho do de sacrifício”. A poesia teria para Bataille como uma expressão da perda e do dispêndio. E aquele que tivesse a rara disposição do “elemento residual da poesia”, teria em troca desse sacrifício apenas o desespero e a segregação da sociedade. Ou, por outro lado, poderia se subordinar às demandas sociais vulgares e superficiais, realizando uma atividade medíocre e “produtiva”. Restaria ao homem subordinar-se a ser o menininho em busca do crisântemo, ou o bicho medonho. Como sugere Moraes (1999, p. 115) sobre essa mesma passagem do texto de H.H., “o que resta é o jogo irreconciliável dos desejos, cada qual entranhado em sua própria solidão. Conclusão da história: “Não há salvação”.

Lembrando Agamben sobre a comunidade “sem classes”, a ascensão de uma pequena burguesia planetária seria “a forma sob a qual a humanidade está avançando para a sua destruição” (AGAMBEN, 1993, p. 52), porque sua exterioridade singular estaria afastada pela má publicidade dos *mass media*. Mas todo o arcabouço dessa rede de aparências da publicidade naufraga perante a morte, o puro incomunicável. A vida, na sua nudez, revela-se ao burguês tão imprópria e exterior quanto a morte. A saída que sugere Agamben ao impasse seria que os homens abrissem mão de sua individualidade, de sua identidade, e aderissem a uma “comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável”²³. Quando Agamben se refere ao *principium individuationis*, retomado da escolástica e, a partir de Espinoza, compreende essa exterioridade como extensão, abre-se o espaço para a *Comunidade inessencial*, à qual poderíamos acrescentar a ideia de Nancy esboçada no texto *Corpus*. O emaranhamento de ideias e conceitos expostos nesse momento tem como objetivo tão simplesmente situar alguma relação da escrita de Hilda Hilst com essa exterioridade do corpo, na extensão desse corpo que poderia ensejar uma ideia de comunidade em que a autoridade enquanto dispositivo, enquanto discurso da história, enquanto instituição, não estaria implicada. Ou seja, trata-se de uma comunidade que se dá na relação entre corpos, através da escrita, desde que essa escrita permita o irromper da poesia, num reino de onde a animalidade que sobra, o resíduo de profanidade, se sobrepusse à autoridade de uma linguagem fundada na razão e na lógica. A partir da formulação do qualquer de Agamben, o ser que se gera na linha da potência ao ato, da língua à fala e do comum ao próprio, perfaz um caminho de dois

²³ Ibid, p. 52.

sentidos, “e a maneira como passa do comum ao próprio e do próprio ao comum chama-se uso – ou então *ethos*.”²⁴

Decididamente, não era a essa comunidade, a este uso ou *ethos* que se destinava ou se endereçava o *corpus* literário ou o “corpus porcus” da escrita de Hilda Hilst; talvez não houvesse uma contrapartida advinda dos leitores, para que com eles ela formasse essa via de mão dupla. E pode-se suspeitar mesmo que seu desejo de comunicar não atinja ao qualquer, mesmo que sabendo das singularidades do qualquer, se para Agamben “qualquer é a figura da singularidade pura”. Porque afinal, a escrita de Hilda Hilst endereça-se ao corpo heroico, angustiado e desejoso, com amplas exigências à mente, que esta guarde saberes e delírios que caibam na grandeza de seu sacrifício. A escritora faz desse leitor o outro extremo da extensão de sua escrita, o corpo endereçado. A extensão se dá na escrita, mas é interrompida, esse corpo escrito não se encontra no outro. Está estabelecido o paradigma, “não há salvação”.

O vazio e o escuro são as respostas que a personagem obscena senhora D, ou Hillé, encontra para suas perguntas. Essas perguntas são lançadas da vida à morte, a personagem questiona o marido morto Ehud, pedindo-lhe que este lhe fale da morte, que em suas entranhas, nos avessos do corpo, procure por Deus e lhe dê explicações sobre o Tempo depois da morte. Mas não houve contrato, comunidade de corpos, extensão, comunicação que dessem conta da descontinuidade da vida, a linguagem interrompe-se na interrogação. Quase como se inserisse um *enjambement* no fluxo dialógico onde se interpõem Ehud, Deus, Hillé, um espaço se faz como o nada a todas as perguntas pronunciadas. E o diálogo acaba com *Quê?*, ao qual, após longo espaço vazio, as vozes do povo irrompem em tagarelice.

[...] como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontras morto? Como vive o Tempo aí? Escuro, e de repente centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o Tempo no úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí com Ehud? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem parte de Ti?
Hillé, nada de mim é extensão em ti
Não fizemos um acordo?
O quê?
Não és Pai?

²⁴ Ibid, p. 24.

Não sei de mim, como posso ser extensão num outro?

Não houve um contrato?

Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro, brinco com ossos, estou sujo sonolento num deserto, há o nada e o escuro

Não te escuto

Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo

O quê? O que, meu Deus? Não te escuto

Que um dia talvez venha uma luz daí

Quê? (HILST, 1982, s/p)

A não ser que haja transformação, “talvez venha uma luz daí”, e através do “resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado”, a comunicação se faça. Afinal, “precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 62)

Apesar do nada, o desejo de tocar o outro com sua escrita, independente da autoridade e condição que se impunham nesse desejo, estava implicado em todos os seus trabalhos. A comunicação entre os corpos era tão urgente e inalcançável que os caminhos só poderiam ser tortuosos e envoltos em alguma espécie de “intuição mágica”, como o que se verifica na resposta ao entrevistador d’*O Estado de São Paulo*, Delmiro Gonçalves, em 1975. A pergunta dirigida à escritora é sobre o ato de escrever, se este poderia ser referido como “uma entrega total”, “um estado dionisiaco”, “uma embriaguez”. Hilda Hilst responde com referências a Arthur Koestler e o neutrino!

Sinto que em tudo há necessidade de um estado de paixão, de embriaguez da vontade. E a gente só consegue alguma coisa vigorosa, verdadeira, viva, em um estado assim. Porque somente aí então nós fazemos nosso caminho dentro do outro e sofremos o percurso alheio, por pura intuição mágica.

Outro dia estava lendo um livro de Arthur Koestler, *As razões da coincidência*, em que ele fala do neutrino. Explica que esse elemento demorou para ser detectado porque não tem propriedades físicas, nem massa, nem carga elétrica, nem campo magnético e só pode ser detectado quando colide com outro elemento, pois o neutrino, por suas

propriedades, é capaz de atravessar qualquer corpo até que encontre outro elemento que se anteponha a ele. A gente escreve e vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até encontrar o elemento de colisão. Então, para esse elemento, tudo o que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante.²⁵

3.1. O CORPO E O INCORPÓREO

Neutrino, contágio, embriaguez ou intuição mágica, Hilda Hilst utilizou-se da incapacidade da linguagem e da inoperância de uma comunidade para fundar seu desejo de comunicação numa extensão do corpo “excrito”. O corpo está implicado em textos nos mais variados gestos de “excrita”, com sua irredutível necessidade de por-se em jogo nesses gestos. Os personagens expõem a dor física, a decrepitude, a velhice, secreções, estertores, gagueira, morte. A linguagem se desdobra, se expõe também em nudez e falhas, experimenta alturas e baixesas, intimidade, extimidade, ritmos, paradas bruscas, olha-se, viola-se, repara suas fraquezas e faltas, suas obscenidades e mentiras. Com o corpo exposto, as palavras muitas vezes interpelam o corpo do outro, do leitor, que nunca pode se dizer confortavelmente ajustado nesse corpo que se lê tão decididamente nu perante sua morte, objetado, sacrificado e erotizado. Como se a morte, experiência do isolamento por excelência, pudesse ser compartilhada obscenamente. Comunicar essa nudez e esse abismo foi o gesto mais obsceno da escrita de Hilda Hilst.

Falando do erotismo dos corpos, Bataille declara o “estado de comunicação”, em que

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontinua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade. (BATAILLE, 2004, p. 29)

²⁵ HILST, Hilda. “O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst”. Entrevista concedida em 3 de agosto de 1975 ao jornal *O Estado de São Paulo*. In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. 2013, p. 34.

Bataille relaciona a nudez com a morte, o ato de amor com o ato do sacrifício. Na perturbação da ordem, no desregramento da vida social é que se expõe a desmedida do erotismo dos corpos. É nesse ambiente fora da vida regular e ordenada que se dá um dos mais sensuais e eróticos textos de Hilda Hilst, “Matamoros”, do livro *Tu não te moves de ti*, de 1980. É o livro que antecede a autoficção e a metamorfose *A obscena senhora D.* “Matamoros”, embora possa ser lido separadamente sem qualquer prejuízo, foi publicado entre dois outros textos que têm no título palavras que o identificam entre parênteses: o primeiro é “Tadeu” (da razão) e o terceiro “Axelrod” (da proporção), sendo que no entremeio funda-se o reino da fantasia: “Matamoros” (da fantasia). Este conto é um dos poucos em que a personagem principal é feminina, como o “eu lírico” de Hilda Hilst costumava se mostrar na poesia. O desregramento então é povoado de imagens poéticas, a linguagem é líquida, melíflua, e o erotismo de Matamoros carrega o estigma da morte, que se dará concretamente no fim do texto. A fantasia sensual do corpo e da palavra remete à terra e à morte desde a primeira página, quando a personagem se apresenta ao leitor: “Amei de maneira escura porque pertenço à terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina”. E inscreve-se pela fluidez das palavras líquidas, com poesia, revolvendo-se na carne das palavras. Matamoros toca a carne do outro e deixa-se tocar pelo outro. Num gesto quase de “arar”, a linguagem verte poesia, o verso longo e ininterrupto cava sulcos, “toca em tudo como quem vai dissecar uma fundura”.

Matamoros se soube duradera na carne do outro, como um gancho que furasse, rica de lambeduras, magoante cadela, sei de mim a saliva, os dedos, horas alongadas revolvendo a terra, alisando minhocas que se tornavam duras, todas em forma de roda, depois toco as alamandas, não aguento o cetim das folhas tão amarelo quanto pode ser o negrume do inferno, aliso com cuidados e a folha ferida de cansaço escurece, uns fios se fazem com a cor das fezes, apesar da ternura. (HILST, 2004, p. 63)

Com a prosa derramando-se em poesia, misturando minhocas, alamandas e fezes, Matamoros compunha um fluxo de pensamento em

devaneios e expunha seu desejo de tocar o outro com a escrita. A escrita do corpo e ao corpo foi a maior transgressão e talvez a maior transcendência de Hilda Hilst.

Escrever: tocar a extremidade. Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar? A tentação imediata é a de se responder que isso é impossível (uma vez que o corpo é o que não pode ser inscrito), ou então que se trata de mimar ou de moldar o corpo à escrita (dançar, sangrar...). Respostas inevitáveis, decerto – mas rápidas, convencionais, insuficientes: tanto uma como a outra propõem no fundo *significar* o corpo, direta ou indiretamente, enquanto ausência ou presença. Escrever não é significar. A questão era: como tocar no corpo? Mas talvez não se possa responder a este “como?” do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita. (NANCY, 2000, p. 11)

Escrever não é significar, reforça Nancy em seu *Corpus*. A sentença de Nancy faz lembrar o livro manifesto de Sérgio Lima de 1976, *O corpo significa*, no qual o autor, um dos principais militantes do surrealismo no Brasil e leitor de Bataille²⁶, identifica a possibilidade do

²⁶ Claudio Willer, um dos críticos do trabalho de Hilda Hilst, apresenta Sergio Lima no texto *Surrealismo – rebelião e imagens poéticas*, num dos ensaios que compõem a antologia *100 Anos de Poesia – Um panorama da poesia brasileira no século XX*, Volume II. Sobre o Surrealismo no Brasil, Willer, que fazia parte dessa comunidade surrealista, declara que “dos autores do período, Sérgio Lima é quem pode ser vinculado com propriedade a um surrealismo militante. Ao lançar o primeiro livro, *Amore*, vinha de uma convivência pessoal com esse movimento em Paris. Seus esforços para estendê-lo ao Brasil resultaram em reuniões e manifestações entre 1963 e 1965, com a participação minha e de Roberto Piva, entre outros; a seguir, com Leila Ferraz, Raul Fiker e Paulo Paranaguá, na preparação de uma Exposição Internacional do Surrealismo e na publicação *A Phala*, em 1967 (coincidindo com o ocaso do grupo, que, mesmo após a morte de Breton, continuara a reunir-se em um café diante de Les Halles). E em novas atividades coletivas, entre 1990 e 1996, com os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins. O legado está, em primeiro lugar, na obra caudalosa do próprio Sérgio Lima, além de poeta, um ensaísta e artista plástico.” WILLER, Cláudio. 2001, p. 107.

fracasso na empreitada que se propõe um diálogo com o corpo na tentativa de entendê-lo. Lima indica seu Posfácio aos leitores como uma espécie de guia estrutural “do texto a ser lido como livro” e como aproximação e “intimidade com seus níveis de leitura”. É no Posfácio que anuncia o inacabamento de sua prosoposta de entendimento:

Esse livro, ou ensaio, é uma tentativa de colocação,
da instauração de um diálogo com (a forma de) o corpo, de uma visão.
(Uso o termo aqui, no sentido específico, explícito de se
tornar capaz de entender, de entender o adverso\adversário.)

Ou seja, essencialmente, uma abertura para a sua compreensão ou entendimento, não ficando excluída a possibilidade de um fracasso como resultado ou fonte. (LIMA, 1976, posfácio, s/p)

O livro de Lima, um mosaico de aforismos, notas, índices remissivos e referências bibliográficas, traz uma citação de seu próprio texto escrito anos antes na revista *A Phala*, de 1967, onde afirmava que “[...] a poesia e o erotismo são idênticos, possuindo a mesma origem e o mesmo objetivo.” (LIMA, 1976, p. 78), que ele imediatamente remete ao erotismo de Bataille. Num dos momentos da estrutura anárquica do livro, mais uma citação dentre muitas outras citações de Bataille, conforme segue:

“O que o ato amoroso e o sacrifício revelam é *carne*. (...) O movimento da *carne* excede um limite na ausência (ou, além) da vontade. *Acarne* é em nós este excesso que se opõe às leis da decência. (...) a *carne* é a expressão de um retorno desta liberdade ameaçante”.

*Georges Bataille*²⁷

A comunidade ou comunicação requerida nos textos de Hilda Hilst propõe uma extensão dos corpos movida pelo desejo incorpóreo,

²⁷ Lima, op. cit., s/p.

numa escrita que se faz corpo e endereça-se ao corpo do outro. Porém, apesar do desejo de tocar nos corpos, há implícita a separação singular de uma *ecceidade*²⁸ poética e a difícil, talvez impossível, tarefa de abster-se da proposição de “no fundo *significar* o corpo”. Se o ser qualquer ao qual se refere Agamben “estabelece uma relação original com o desejo” e se este desejo, ou querer, atinge “a coisa em todos os seus predicados, o seu ser tal qual é”, o princípio sagrado de uma comunicação do transcendente elabora-se na matéria e pela matéria. E os arroubos poéticos e incorpóreos desse desejo de transcendência pela linguagem estão sempre a fluir de outra linguagem que significa, filosofa, argumenta, agride, exige. A escrita singular de Hilda Hilst não atinge uma idêntica essência em cada indivíduo, porque segundo Agamben, a partir de Duns Scot, “isto significa que a ideia e a natureza comum não constituem a essência da singularidade, que a singularidade é, neste sentido, absolutamente inessencial” (AGAMBEN1993, pp. 21, 22, 23). Para uma suposta aproximação com as ideias do corpo de Nancy, convém ainda considerar o que estipula Agamben: “O ter-lugar, a comunicação das singularidades no atributo da extensão, não as une na essência, mas dispersa-as na existência”. Esse ter-lugar em extensão com o outro deu ensejo à metamorfose na obra hilstiana, ou seja, a metamorfose, o duplo ou o híbrido, dariam lugar ao tornar-se qualquer definitivamente, depois de fracassada a ideia de uma essência comungada. Já não havia mais nem mesmo a ideia de um “porco com vontade de ter asas”, como nas primeiras narrativas, mas tão somente um porco, inessencial, porém, coexistente.

A escrita de Hilda Hilst traz a necessidade e urgência de “tocar o corpo *com o incorpóreo* do “sentido”” (NANCY, 2000, p.11), pois em sua poesia, que não se encontra apenas nos poemas, mas em toda sua escrita, “incorpóreo é o desejo”. Ainda que nesse movimento poético do desejo, a relação com o outro ou com Deus, fundamente-se numa extensão de corpos. “Pois pode ser. / Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo. / Pensa-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO / É O DESEJO.” (HILST, 2004, p. 26). No entanto, o corpo é exposto em nudez tão extrema, que já não há delimitações também em relação a Deus e sua total ausência ou em relação à vida e o que ela tem de mais abjeto e próximo da morte. O corpóreo e o incorpóreo interpenetram-se.

²⁸*Heccidade* [Do lat. medieval *hecceitate*] Segundo Duns Scot, o princípio de individuação; ecceidade, ipseidade. (Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 1975, p. 715) O termo é constantemente utilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*.

Essa interpenetração se dá em constante tensão e angústia. Não há separação, há interação conflituosa, transgressão e profanação. “Deus, a Morte, a Carne: triplo nome do corpo de toda onto-teologia. O corpo é a combinatória exaustiva, a assunção comum destes três nomes impossíveis, onde se esgota toda significação”.²⁹

O que é a carne? O que é esse Isso
Que recobre o osso
Este novelo liso e convulso
Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso.
A carne. Não sei este isso.

O que é o osso? Este viço luzete
Desejoso de envoltório e terra.
Luzidio rosto.
Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.³⁰

Esse ter-lugar onde se esgota a significação, na tentativa fracassada talvez de significar e de tocar o corpo do outro, instaura-se o desejo como único sentido possível na escrita “sem pés nem cabeça” (*aphalle et acéphale*)³¹ de Hilda Hilst. A tensão se estabelece nesses limites dos corpos, no entre-corpos de sua escrita, a linguagem não dá conta dos excessos que se instauram no desejo sempre inacessível, um desejo incorpóreo que se inscreve como corpo para um corpo inalcançável, intocável e estranho. Conforme Nancy, os corpos, ou seja, onde tem lugar a extensão e a comunicação, “não habitam nem “o espírito”, nem “o corpo”, mas sim, antes, no “limite – bordo externo, fractura e intersecção no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *discrição*.”³²

Na primeira parte da novela “sem pés nem cabeça” de H.H., intitulada *Kadosh*, de 1973, a personagem “Agda”, que com seu nome dá título ao texto, expele palavras num jorro de não entendimento. Revela-se no trecho a seguir, a obsessão que Nancy destaca com a frase ritual *Hoc est enim corpus meum* (Isto é o meu corpo) com seus

²⁹ Nancy, op. cit., p. 73.

³⁰ HILST, Hilda. 2004, p. 34.

³¹ No livro *Corpus*, Jean-Luc Nancy utiliza a expressão “aphalle et acéphale” para abrir um dos capítulos, trazendo uma referência explícita a Georges Bataille.

³² Nancy, op. cit., p. 18.

infindáveis desdobramentos ou “combinatórias exaustivas”, como por exemplo, o corpo-porco. Lê-se em “Agda”, de *Kadosh*:

Corpo-limite, contorno repousado ou tenso, até onde o mais eu? Interior da minha mão, esse que eu sei que é meu, interior da tua mão, meu pai, esse interior agora íntima absorvência de nós dois, perplexidade de suores, corpo-limite-coitado, de repente te moves, entras na casa dos porcos, te perguntas o que é isso um porco? De repente te lembrás que alguém já perguntou, que muitos perguntarão o que é isso um porco. O que é isso-eu? Porco jovem, porquinho rosado, aí eu pego cheio de doçuras digo porquinho tão bonito, seria bom ter um assim sempre dentro de casa, depois grande porco estufado, aí não pego mais, digo bom para comer na festa de amanhã, na comemoração dos cem anos de depois de amanhã, no foguetório na foguetada na imensa fogueira e para jantar à fogaça de daqui a três dias, grande porco estufado te devoro. Assim isso-eu: nenê rosado te dou doçuras, me dás babas, mijadas, te amo, depois menina púbis delicado, te dou balas, botas, boró, te dou sorrisos, és toda lisa, dura, bocaxim, depois mulher te dou boró outra vez para que me dês aquilo mesmo, te dou, me dás, depois velha bruaca, bocarela cala a boca, fedes amarelecida, não te dou, não me dás, ninguém te toca, te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu? Agda limite de ti mesma, estertoras: então mais nada daqui por diante? (HILST, 1997, p. 55)

O corpo-porco de Agda, um dia comungado, festejado, estufado ou devorado, deixa de ser tocado e prenuncia a morte com a velhice, implicação constante em todo pensamento poético da escritora: “então mais nada daqui por diante?”. A morte aparece nos textos de Hilda Hilst, no fluxo de consciência de seus personagens como ato extremo de transgressão, é como se estivesse sempre à espreita, e está, pois ao falar do erotismo dos corpos, ao falar da falência dos corpos, ao falar da poesia, da memória ou do devir, fala-se da morte. A relação de ódio-amor que os personagens das narrativas estabelecem com a morte está sempre presente, explícito, como roubo poético e/ou erótico, em louvor e enfrentamento; como lamento e revolta, na desforra com Deus,

o incognoscível. É o sacrifício ao qual se entrega a escrita de Hilda Hilst, ou sua excrita, ao corpo que se endereça desnudo diante da morte e de Deus, pois segundo Bataille (2004, p. 12), “o homem pode superar o que o apavora, enfrentando-o. É esse o preço que ele paga para escapar do estranho desconhecimento que tem de si mesmo, que até aqui o definiu.” Neste prefácio a *O erotismo*, Bataille reforça a ideia de uma afinidade literária em sacrifício, questão que esta tese atribui a ele e à Hilda Hilst. O escritor francês também buscava na “excrita” uma espécie de comunicação essencial, uma unidade que se sabia fracassada, uma comunidade que se sabia inconfessável, que só poderia comunicar a ausência de comunidade, embora admitisse peremptoriamente que “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade”³³

3.2. A COMUNIDADE DOS RAROS E A COMUNIDADE DOS SEM COMUNIDADE

O incognoscível, o inconsumível, o inconfessável, o sagrado da escrita de Hilda Hilst está constituído na operação da perda e do sacrifício. Poder-se-ia dizer que impera um princípio de negação, não fosse a exigência imanente da comunicação e de um materialismo baixo que pressupõe a fermentação da vida. A vida da escritora, como teria colocado o próprio Bataille quando se referiu aos “raros” que possuem o elemento residual da poesia, pode ser pensada a partir de um ponto de vista da renúncia e da insubordinação. O recolhimento da escritora na Casa do Sol impediu que a mesma fizesse parte de movimentos literários e políticos, não há como classificar sua escrita como pertencente a uma comunidade específica, dos surrealistas, modernistas, simbolistas, expressionistas, seja o que for, nem dos poetas marginais, nem dos tradicionais, nem mesmo dos “religiosos”, como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Schmidt. Seria difícil colocá-la em relação de estreita semelhança ou comunidade até mesmo com os escritores da temática erótica, se atentarmos ao tema da Aids nos anos 80, por exemplo, sobre o qual a escritora não discorre em seus textos, como o fez Caio Fernando Abreu. Ou a escatologia de Glauco Mattoso, apesar dos rompantes poéticos com matizes que remetem à satírica de Boccage e Gregório de Matos, comuns a H.H.. A inspiração homoerótica de Valdo Motta e também de Mattoso, em Hilst, é apenas um escárnio passageiro para escancarar ainda mais a transgressão obscena e lúcida de alguns dos personagens de sua literatura erótica.

³³ Bataille, op. cit., p. 22.

Eliane Robert Moraes, em texto sobre esses autores que a autora situa na voga do erotismo literário no Brasil contemporâneo, reconhece em Hilda Hilst a “singularidade das fantasias que se desenvolvem à margem dos modelos tradicionais, mas sem se render aos apelos das identidades de grupo.” Moraes comenta o potencial subversivo desses autores, devido a um “contato promíscuo com o que está ao redor para, então, criar linhas de fuga que operem como vetores de crítica e resistência a esse mesmo redor”. No entanto, na análise da literatura erótica de Hilda Hilst, Moraes reforça o lugar ainda mais singular do qual parte sua escrita, qual seja: “De um lugar outro”. Ela chama de “estratégia” a incursão de Hilst na seara obscena com seus quatro livros lançados nos anos 90, referindo-se à obra da autora como “a expressão mais acabada dessa tendência”, a literatura erótica. Após seu percurso na lírica amorosa de matizes místicos, com a poesia, Hilst teria criado “a grande novidade do erotismo literário brasileiro do último quarto de século” (MORAES, 2008, p. 410). À parte o contato com o promíscuo, à parte as escatologias e homoerotismo, a estratégia de Hilst teria ido muito além em sua transgressão nos temas e demais valores vigentes.

Levada ao extremo, tal estratégia vem colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente, transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organiza a própria cultura nacional. Ou seja: ao retirar os temas imorais do gueto onde se confinam os gêneros inferiores, associando-os a expressões legitimadas como superiores, Hilda Hilst subverte a hierarquia dos saberes, perturbando a zona de tolerância que o país reserva às fabulações sobre o sexo.³⁴

Pode-se falar de seu namoro com Vinícius de Moraes, da amizade com Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Pode-se pensar na aproximação com Roberto Piva, com quem compartilhou, além da escolha por uma via erótica e o mesmo editor Massao Ohno, a reedição da obra completa pela editora Globo com a apresentação do mesmo crítico, Alcir Pécora, e até mesmo das ilustrações do artista plástico Wesley Duke Lee que, diga-se de passagem, acabou por achincalhá-la na fase erótica. Considera-se também como próximo de uma ideia de comunidade, sua biblioteca, os livros e as incontáveis alusões, epígrafes, citações, preferências, as

³⁴ Ibid, p. 412.

afinidades eletivas, as fotos nas paredes da Casa do Sol, “os irmãos”. Na esfera dos afetos, os amigos sem dúvida compartilharam leituras e paixões as mais diversas. Essas afinidades afetivas também habitaram alguns textos, como o caso de José Luís Mora Fuentes, com suas aparições não apenas nas epígrafes, mas nas narrativas, inserido em meio ao fluxo.

Foi um trajeto bem diferente de Bataille, que de fato integrou por alguns momentos certos círculos, de *La critique sociale* com seus poetas e escritores dissidentes do “partido” e adeptos da teoria marxista, a *Documents* ou a *Acéphale*, às trocas intelectuais com diversos pensadores das mais variadas vertentes, de Michel Leiris, Roger Caillois, Alexandre Kojève a Maurice Blanchot, entre muitos outros³⁵,

³⁵ O autor de *L'art surréaliste*, Sarane Alexandrian, faz um interessante roteiro do percurso de Bataille pelas revistas e demais grupos aos quais se filiou. O brevíssimo resumo aparece no prefácio de *O ânus solar*:

“Georges Bataille foi filho da inquietação e do tormento. Nascido em 1897 no Puy-de-Dôme, teve na infância a visão do seu pai cego e paralítico, espetáculo aterrador que lhe acentuou o sentido do trágico. Educado no ateísmo, julgou que a sua conversão ao catolicismo, enquanto jovem, iria lhe apaziguar a instabilidade: doente e reformado depois da Primeira Guerra Mundial, chegou a pensar em ser monge. Renunciou a isso, porém, para entrar como aluno na Escola de Chartres, e ser arquivista-paleógrafo. Depois de ter perdido a fé num ataque de riso em 1920 – episódio que contou de forma inesquecível em *L'Expérience Intérieure* – fez uma estadia em Espanha e regressou a Paris para ocupar um lugar na Biblioteca Nacional. As suas amizades literárias, os seus trabalhos, não o impediram de passar por um período de depressão, do qual saiu fazendo-se psicanalisar. Fundou a revista *Document* (1929-1931), à qual se ligaram os surrealistas dissidentes de Breton. Depois, preocupado com a política, aderiu ao “Círculo Comunista Democrático”, de tendência anti-stalinista, e publicou no órgão do grupo notáveis estudos sobre o fascismo, a filosofia de Hegel, a noção do gasto. O desaparecimento deste Círculo fê-lo organizar em 1935 o movimento “Contra-Ataque” que tinha em vista reunir os intelectuais de esquerda. Depois, afastando-se da ação política, quis criar uma sociedade secreta anti-cristã cujo programa de inspiração nietzschiana está refletido nos quatro números do *Acéphale*. Proclamava a necessidade do êxtase e do amor extático como desprezo pela realidade imediata. [...] Com o mesmo espírito, contribuiu para a fundação do “Colégio de Sociologia”. Todas estas tentativas se perderam com o começo da Segunda Guerra Mundial. Em 1942 é atingido pela tuberculose e obrigado a abandonar a Biblioteca Nacional para se instalar em Vézelay. Os seus dons de animador encontram-se na origem da revista *Critique*. Só em 1949 é que voltará a reentrar em funções, primeiro como conservador da Biblioteca de Carpentras e depois, a partir de 1951, na de

Hilda Hilst estabeleceu sua comunicação numa espécie de experiência interior cultivada no quase isolamento do sítio em Campinas. De qualquer maneira, ambos constituem a “solidão compartilhada” de uma “comunidade de ausência”.

Em “A comunidade negativa”, texto que compõe o livro de Maurice Blanchot escrito em 1983, *A comunidade inconfessável*, o autor alude à “exigência comunitária de Georges Bataille” e alerta para a relação contemporânea entre os homens, que teria passado do Mesmo com o Mesmo para uma relação com o Outro, o que impõe uma ideia diferente de comunidade, que se introduziu, por exemplo, com o comunismo. E chama à atenção o fato de que toda comunidade estaria sujeita à ausência de comunidade. Lembra então da tentativa de Bataille de cumprir com uma “exigência comunitária”, “em pensamento e em realidade”. Bataille teria ao fim se reencontrado numa “solidão compartilhada”, em uma comunidade de ausência”. Essa talvez fosse de fato a comunidade à qual pertencia H.H. em meio aos livros e aos retratos da Casa do Sol, uma comunidade “sempre pronta a se mutar em ausência” (BLANCHOT, 2013, p. 14).

Assim é possível perceber a proximidade poética e a afinidade eletiva com Jorge de Lima, o irmão de sangue (de poesia)³⁶; com

Orleães onde se conservou até a morte, em 1962.” (ALEXANDRIAN, Sarane. In: *O ânus solar*. 1985, pp. 4,5,6)

³⁶No texto que prefacia a primeira edição d’*Os sete cantos do poeta para o anjo*, de Hilda Hilst, editado por Massao Ohno, a poeta Dora Ferreira da Silva anuncia que Hilda Hilst “canta as sete cores do arco-íris, do arco da aliança, para seu Anjo imanente, face onde se sabe agora desdobrada, e da luz branca e resolutiva nasce para pousar em sua fronte talvez a mais delicada e sensitiva coroa de seus poemas.” (SILVA, Dora Ferreira da. *Dois experiências do angélico*. In: HILST, Hilda. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.) O anjo decaído da poesia de Jorge de Lima é o homem após a queda, intermediário dúbio da comunicação entre os humanos e Deus, tema que percorrerá também o extenso poema *Invenção de Orfeu* equase a totalidade da obra do poeta.

Transcrevo o poema ao qual tomo a ideia do irmão de sangue (de poesia) para me referir à irmandade Hilda Hilst/Jorge de Lima, tema que tratei em dissertação de mestrado e que merece ainda muito mais aprofundamento, sobretudo no tocante à ideia do anjo revisitado por ambos em suas escritas.

Canto Primeiro

Se algum irmão de sangue (de poesia)

Mago de duplas cores no seu manto

Testemunhou seu anjo em muitos cantos

Samuel Beckett, de seu “circulozinho de iniciados”³⁷, ou até mesmo a afinidade não confessada com Augusto dos Anjos com quem compartilha a releitura do mundo “pela chave da putrefação”, chave esta que fornece ao autor de *Eu* a “energia crítica”³⁸ e o excesso necessário para a escritura de seus poemas.

A comunidade formada por sua biblioteca pessoal, apesar de referenciada em seus textos e também nos depoimentos e crônicas, não escapa ao desnudamento de toda e qualquer hipocrisia com relação à moral que por ventura o cânone investisse a imagem de alguns iniciados. Hilda Hilst abusou do conhecimento biográfico que tinha dos escritores. Não apenas era sabido e confirmado por amigos que frequentavam suas

Eu, de alma tão sofrida de inocências
O meu não cantaria?
E antes deste amor
Que passeio entre sombras!
Tantas luas ausentes

E veladas fontes.
Que asperezas de tato descobri
Nas coisas de contexto delicado.
Andei
Em direção oposta aos grandes ventos.
Nos pássaros mais altos, meu olhar
De novo incandescia. Ah, fui sempre
A das visões tardias!
Desde sempre caminho entre dois mundos
Mas a tua face é aquela onde me via
Onde me sei agora desdobrada.

(HILST, Hilda. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.)

³⁷A epígrafe de *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, traz o trecho de Samuel Beckett, *Molloy*, de 1951.

Havia em suma três, não, quatro Molloyes.
O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia
desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum
lugar esperava por mim.

Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui,
se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.

³⁸ CALIXTO, *Augustos dos demônios ou Apocalipsis Litteris*. In: *Eu*, de Augusto dos Anjos, 2012, p. 24.

leituras, como Mora Fuentes, por exemplo, como é possível verificar na listagem dos livros da biblioteca, que as biografias estavam entre seus hábitos e preferências bibliográficas. Vez por outra aparecem nas narrativas supostos detalhes biografemáticos de escritores como Proust e Joyce, num gesto máximo de profanação ao cânone e exposição de sua falibilidade. As inúmeras referências de sua biblioteca pessoal inserem-se nos textos sem respeitar procedimentos.

Hilda Hilst desestabiliza o lugar sagrado da figura do autor, mesmo dos eleitos. A singular experiência da leitura cede lugar ao escracho, quando se revelam indivíduos por trás das obras e do cânone, indivíduos capazes de atitudes infames. Numa passagem de *Estar sendo. Ter sido.*, a agressão se dirige a James Joyce, um dos maiores construtores das relações intertextuais as mais ousadas, que podem ser lidas em *Ulisses*, *Finnegans Wake* ou *Giacomo Joyce*, e pelo qual em diversos depoimentos a escritora já demonstrara especial apreço. Na passagem que se encontra na primeira página de *Estar sendo. Ter sido.* - que por sinal abre com duas extensas epígrafes, uma do pai e poeta Apolonio de Almeida Prado Hilst e outra do pintor e gravurista japonês, Katsushica Hokusai (1760-1849)-, o personagem sexagenário Vittorio comenta o biografema (ou a invenção) sobre Joyce e seu hábito de atirar pedras nos cães. Ainda segundo Vittorio, o irlandês afirmava que os cães não tinham alma: “nojentão esse Joyce, não? no mínimo, defecam.” (HILST, 2006, p. 17). No texto *Unicórnio*, a narradora multifacetada repete o mesmo tipo de alusão que fez a Joyce, dessa vez com Marcel Proust, num diálogo com seu interlocutor: “Você sabe que o Proust fazia muitas maldades? Não diga. É, eu li que ele enfiava uma agulha nos olhinhos dos ratos, só pra se divertir.”³⁹. Mais tarde, num dos livros da trilogia obscena de H.H., Proust reaparece junto com Albert Camus, numa mistura de devoção e escárnio, típico dos diálogos travados entre o narrador e seu interlocutor nos textos hilstianos. Dessa vez, as referências ‘difamadoras’ aparecem nas palavras de Karl, o narrador que escreve cartas obscenas à irmã Cordélia em *Cartas de um sedutor*, onde discorre sua erudição e blasfêmia contando-lhe do amante Alberto, a quem chama Albert à cause de Camus e Proust.

Chamo-o de Albert à cause do meu querido Camus. O único. É belo igual a ele. Não gostarias que o chamasse de Albertina, pois não? Aliás, como sabes, Albertina era na realidade o motorista

³⁹ Hilst, 1970, p. 121.

de Marcel, o gênio doentinho que espancava e cegava ratos. Com pouquíssimas exceções, os escritores em geral são nojentos! Gosto é dos livros, mas claro que não posso chamar Alberto de “A Peste”, ou talvez “A Morte Feliz”.⁴⁰

Cartas de um sedutor, o último escrito “pornográfico” de Hilda Hilst, publicado em 1991, remete aos romances libertinos franceses do século XVIII. Começa a blasfemar desde o título, uma alusão ao *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, e não apenas no título, mas no formato em correspondências e no nome da amada Cordélia, a quem são endereçadas as cartas. Enfim, nem os livros são poupados do sarcasmo do personagem Stamatius, que logo no início da novela erótica remete à obsolescência dos livros e das obras raras, tão obsoletos e falsos quanto as relíquias religiosas. Sendo Stamatius o escritor fracassado e mendigo, e Karl o aristocrata dado à luxúria e ao excesso, trata-se de um livro que por si só condensaria toda a questão relacionada ao dispêndio e ao Potlatch, em seu caráter de destruição da riqueza e dispêndio sem reservas. E como não poderia deixar de ser, sem fugir à regra de praticamente todos os textos de ficção de H.H., o editor é canalha, ordinário, venal e medíocre, que figura como papel central na usura que suplanta a literatura séria ou maldita.

Voltando aos livros, segue trecho onde Stamatius revolve o lixo dos ricos e a comunidade livresca formada pelos raros. É no lixo que estão reunidos os livros, juntamente com os ratos, bosta, relíquias e ex-votos, uma “caceta cor-de-rosa”, um Marx fora de moda; objetos fora de uso, excrescências, inúteis e obsoletas.

Pedimos tudo o que os senhores vão jogar no lixo, tudo o que não presta mais, e se houver resto de comida a gente também quer. Os sacos de estopa ficam cheios, cacos livros pedras, gente que até pôs rato e bosta dentro do saco, que caras tinham os ratos meu Deus, que olhinhos magoados tinham os ratos meu Deus, aí separávamos tudo: rato e bosta pra cá, livros pedras e cacos pra lá. Comida nunca. Era um que fazer o dia inteiro. Depois eu lavava os livros e começava a ler. Eulália ia se virar para arranjar comida. Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e Filosofia não dá para acreditar! Tenho

⁴⁰ Id, 2002, p. 24.

meia dúzia daquela obra-prima *A morte de Ivan Ilitch* e a obra completa de Kierkegaard. E cacos tenho alguns especiais também: um é de Cristo do século 12, metade do rosto de Tereza Cepeda de Ahumada do século 18, um pedaço de coxa de São Sebastião (com flexa e sangue) do século 13, uma caceta de plástico cor-de-rosa deste século, toda torcida, como se tivesse sido queimada (guardei-a para não esquecer... para não enfiar a minha numa dessas de combustão espontânea...), duas penas de papagaio, uma barriga de buda, três pedaços de asas de anjo, seis Bíblias e duzentos e dez *O capital*. (Jogam fora muito esse último, parece que saiu da moda, creio eu.)⁴¹

E às vezes blasfemava mesmo para demonstrar seu desprezo por certos autores que não faziam parte de sua “irmandade” ou tinham qualquer afinidade com seus gostos literários. É o caso, por exemplo, das alusões a Cabral e Pound no escárnio do segundo livro da trilogia obscena, *Contos d’escárnio. Textos grotescos.*, de 1990, que seguem uma verve crítica de desestabilização da posição dos autores com relação direta à sua escrita, não sem uma ligação implícita a determinado círculo intelectual que cultuava os nomes desses autores. As referências a Pound e a Cabral evidentemente guardam uma feroz e cínica crítica ao movimento concretista e à poesia práxis paulista em plena atividade nos anos 80 e 90, com suas referências orientais e ideias de formas, efeitos gráficos e racionalidade na poesia. O primeiro a ser atacado é o poeta e crítico literário norte-americano Ezra Pound: “Um engodo. Invenção de letrados pedantescos.”, “O cara era um bom fascistóide, você sabia?”. Segue-se aos comentários de Crasso, o personagem, a citação de um trecho do *cantar XV*, do livro *Do Caos à Ordem* e a agressão ao autor: “aquilo era uma pústula, uma privada de estação em Cururu Mirim”. Numa outra passagem, a *fanopéia* de Pound é ridicularizada e profanada ao extremo, quando Crasso conta de sua amante Josete, admiradora incondicional do poeta, que para homenagear o modernista por excelência do mundo literário norte-americano do séc. XX, tatuou no ânus uma imagem do canto: um “círculo de damas jogadoras de golfe em roda dele”. Lê-se: “*tattoo marks around the anus, and a circle of lady golfers about him*. Eu achava um lixo, mas não queria me desentender com toda aquela boceta-chupeta que literalmente,

⁴¹ Ibid, pp. 16, 17.

quando ativada, abraçava e quase engolia o meu pau.” Após averiguar detidamente com uma lupa as “três damas com seus lindos vestidos de babados” tatuadas no ânus de Josete, esta lhe pede: “coma meu cuzinho, coma meu bem, *andiamo, andiamo* (cacoetes de Pound)”, “*andiamo, andiamo in the great scabrous arse hole* (no grande escabroso olho do cu)”.⁴²

A alusão a Cabral não é menos jocosa. No *Conto de Crasso em depressão*, que faz parte da orgia de gêneros que compõem o mesmo *Contos d'escárnio. Textos grotescos.*, Crasso lembra-se “de um poeta que adora facas”: “Inventaram o cara. Nada de emoções, ele vive repetindo, sou um intelectual, só rigor, ele vive repetindo.” Crasso continua o ataque ao poeta pernambucano, que não nomeia, nos seguintes termos: “Deve esporrar dentro de uma tábua de logaritmo. Ou dentro de um dodecaedro. Ou no quadrado da hipotenusa. Na elipse. Na tagente. Deve dormir num colchão de facas. Deve ter o pau quadrado.”⁴³ Importante lembrar que essas décadas de 80 e 90 representam marcos da maior e mais intensa fase poética de Hilda Hilst, com a publicação dos livros *Da morte. Odes mínimas.* (1980), *Cantares de perda e predileção.* (1983), *Amavisse.* (1989), onde anuncia a “despedida da literatura séria”, *Alcóolicas.* (1990), *Do desejo.* (1992), etc. E ao que tudo indica, não houve grandes manifestações por parte da voga de intelectuais, poetas e críticos em relação ao seu trabalho poético naqueles tempos. Definitivamente, Hilda Hilst não fazia parte dessa comunidade⁴⁴.

Ainda em *Contos d'escárnio. Textos grotescos.*, Hilda Hilst parodia Catulo (Gaius Valerius Catullus 87 ou 84 a.C. – 57 ou 54 a.C) com um texto que traz reminiscências do poeta lírico romano, tanto nos temas do amor e na linguagem, entre lírica e obscena, quanto na escolha dos nomes dos personagens. Protagonizam a novela, Crasso (que remete ao personagem histórico Marcus Licinius Crassus 115 a.C – 53 a.C, político romano do fim da República Romana) e Clódia, ou Lésbia, (que por sua vez lembra a musa do poeta romano Catulo, do mesmo período

⁴² Id, 1990, pp. 17, 18, 19.

⁴³ Ibid, 89.

⁴⁴ Na entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, em 1999, perguntada sobre sua reação à consagração no Brasil da poesia de orientação visual nesses anos e sobre a recepção à sua obra por parte dos principais líderes dos movimentos poéticos em vigência na época, Hilst responde: “Fui colega de faculdade de Haroldo de Campos, mas o grupo dele nunca me procurou. Já Mário Chamie parece que gostava do meu trabalho.” 1999, p. 27.

do personagem histórico Crasso). Na novela de H.H. Clódia, ou Lésbia, é artista plástica, amante de Crasso e tem preferências pelo sexo feminino. Pinta vaginas e pênis de todos os tipos. Louis Aragon aparece com a referência à “cona”, nome que H.H. utiliza nas exaltações do órgão feminino pelo narrador Crasso, numa clara alusão ao livro do surrealista, *Le con d'Irene*, de 1927, que consta em sua biblioteca ainda hoje na Casa do Sol e publicado no ano anterior à publicação da novela erótica *Histoire de l'œil*, de Georges Bataille. A biblioteca mantida na moradia da escritora, sob a tutela do Instituto Hilda Hilst, embora já tenha perdido muitos de seus exemplares levados por pesquisadores e admiradores que visitam o local, ainda guarda as edições com tradução ao português de *A cona de Irene*, de Aragon.

Quanto a Bataille, sua compreensão ou seu “não saber” exposto na escrita em fragmentos, nos conceitos dispersos, ou mesmo em sua ficção erótica e escatológica, responde á mesma desmedida do excesso e ao mesmo abandonar-se ao jogo dispendioso da poesia. “Rien n'est en nous qui ne soit constamment joué, donc abandonné” (BATAILLE, 1988, p. 20), afirma Bataille no texto “La volonté de l'impossible”, que consta dos artigos escritos entre 1944 e 1949, período da grande guerra. É nesse texto, de 1945, que o autor de *História do olho* fala da impotência da poesia, da sua proximidade com a loucura e com a perda do controle, da sua confrontação a qualquer lei. “A poesia abre o vazio ao excesso do desejo” (*La poésie ouvre le vide à l'excès du désir*). Esse vazio ao qual se refere Bataille é aquele deixado pela devastação da poesia na medida de uma recusa total e incondicional a toda lei. E aqui um momento de dificuldade se estabelece na análise do pensamento de Bataille sobre a poesia ou sobre a experiência interior, sendo que ambas são quase o mesmo. Há uma constatação da poesia como vontade de exceder ao dado natural, ou seja, a uma suposta lei da natureza. Mas não havíamos chegado à conclusão de que a poesia é a animalidade que nos escapa? Sim, há animalidade na poesia na medida em que há recusa aos dispositivos sociais e racionais que delimitam as ações e delírios dos homens, no entanto, o que propõe Bataille não é abandonar a animalidade que nos constitui, nem mesmo modificá-la, mas sim excedê-la, pois ela impõe a liberdade das associações verbais à servitude dos vínculos naturais. Essa liberdade, porém, logo irá se ligar ao natural, à animalidade do homem ou ao mundo natural dos objetos. “La poésie n'est qu'un détour: j'échappe par elle au monde du discours, c'est-à-dire au monde naturel (des objets); j'entre par elle en une sorte de tombe où

de la mort du monde logique naît l'infinité des possibles"⁴⁵. Ressoa em Bataille, como em H.H., o algo de essencial em sua concepção de poesia, pois “la poésie tient au pouvoir de l'inconnu” (l'inconnu, valeur essentielle)⁴⁶. Volta-se à mesma questão. O comunicável da poesia é sua impossibilidade, pois seu valor essencial, o resíduo que se quer comunicar é o desconhecido, o incomunicável, o incognoscível, o limite transgredido. Pode-se pensar o mesmo da soberania de Bataille, um gesto relativo ao limite. É a leitura que Foucault tem da transgressão em Bataille, liberta em relação ao que é escandaloso e subversivo, pois “nada é negativo na transgressão”; “para tentar pensa-la é necessário desafogá-la das suas afinidades suspeitas com a ética”. (FOUCAULT, 2006, p. 33).

Esse limite onde tem lugar a transgressão, sua soberania, é o reino do excesso e do dispêndio, assim como da poesia e do erotismo. O mesmo limite foi alcançado na linguagem de Hilda Hilst, ainda que se possa encontrar também uma diferença entre o que pensava Foucault da transgressão de Bataille, porque no trabalho da escritora não se aplica exatamente uma liberdade irrestrita com relação a “afinidades suspeitas com a ética”, ou mesmo abrir mão de “abalar a solidez dos fundamentos” (Idem, 2006, p. 33). Há elementos suficientes na heroicidade do poeta de Hilda Hilst que não condizem com um total descomprometimento. Sua literatura nunca poderia ser chamada de engajada ou comprometida. E de fato, não tinha afinidades com a ética, enquanto instituição e dispositivo. Porém, propunha uma ética ou uma moral, a dos raros, os que detivessem o “resíduo da poesia”; buscava transgredir com a linguagem, no limite onde poderiam habitar julgamentos, violência; cobrava um preço alto pelo dispêndio, como se propusesse a ferro e fogo uma hipermoral. No entanto, essa diferença entre ambos, Bataille e H.H. talvez nem devesse ser chamada diferença, oposição que os afastasse ou enfraquecesse suas aproximações e afinidades. Pelo contrário, talvez sirva para analisar melhor essa liberdade tão grande de Bataille em relação a toda lei. Ele também não estava comprometido com uma linguagem do Mal, que fundasse uma hipermoral?

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor

⁴⁵ Bataille, 1988, p. 22.

⁴⁶ Ibid, pp. 22,23.

soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma hipermoral” a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. (BATAILLE, 1989, p. 10)

Tentaram o limite para comunicar sua cumplicidade com o Mal, cada um com sua transgressão particular, com sua exigência, com sua literatura advogando-se ou confessando-se culpada, com sua linguagem de sacrifício e excesso. Raros, malditos e sem comunidade.

3.3. O EXCESSO

O excesso: essa palavra que condensa o vazio e a incompletude, a ausência e Deus, o Eu e o Outro, a vida e a morte, numa eterna busca que se revela em Hilda Hilst como o desejo incomensurável que se expressa na e pela linguagem. Camille Marc Dumoulié apresenta suas ideias em torno do excesso num interessante texto publicado no Brasil na Revista Tempo Brasileiro, de 2007, em número especialmente dedicado aos significados do excesso.

Dumoulié sugere que para se compreender o excesso deve-se percorrer dois sentidos: do julgamento de valor e do afeto. Ao mesmo tempo, o autor deflagra a ineficácia desses sentidos, pois o julgamento de valor é sempre relativo, determinado pela sociedade com suas normas morais pré-estabelecidas. E, como o excesso expressa-se sempre na transgressão desses valores ou normas, logo, “nada é excessivo em si e somente a norma prévia dá a medida do excesso”. Já o afeto, a partir mesmo da origem etimológica da palavra excesso – do latim *excedere*, *ex* – fora, *cedere* – sair, abandonar, retirar-se – seria o projetar-se para fora, que Dumoulié chama de êxtase. Adentrando ainda mais a etimologia, o autor lembra com Jean Starobinski, o latim bíblico, que designava à palavra *excessus* as diversas formas de saída do mundo, inclusive a morte (*excessus vitae*), além da fúria e do delírio. Nesse termo, poderiam estar incluídos os excessos dos santos e os excessos dos criminosos, pois “nos dois casos trata-se de um mesmo movimento de saída das convenções humanas”. Sendo então o excesso, enquanto afeto, uma saída da intimidade do seu ser, a lógica seria pensá-lo a partir do que Lacan chamou “extimidade”, uma exterioridade íntima (DUMOULIÉ, 2007, p. 11). Seria então esse excesso uma tentativa de sair de si onde está imanente a busca do desejo, ainda que este desejo

esteja organizado em torno de um centro opaco, inominável? Lemos logo nas primeiras frases que abrem a autobiografia ficcional, ou autoficção, de Hilda Hilst, *A obscena senhora D*:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST, 1982, s/p)

Se pensarmos o eu como realidade do discurso, não tendo então outro lugar que na linguagem, conforme Benveniste, a proposta de Dumoulié cabe perfeitamente: “o excesso seria a realidade ontológica do ser falante”. Em outras palavras, este estar fora de si “à procura do sentido das coisas”, é inerente ao ser humano desde que sujeito constituído na e pela linguagem. Michel Collot, quando pensa o sujeito lírico da modernidade, situa-o “fora de si”. Para Collot, “estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior”. A emoção lírica se expressaria então em dois sentidos: “o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si”. (COLLOT, 2004, p. 167).

Voltando a Dumoulié, o autor faz uma digressão acerca das ideias de Aristóteles sobre os excessos (*uperbolê*, *uperballousa*), o “que regressa sempre ao coração do prazer e, portanto, da natureza humana” e o que “na irreflexão – a covardia, a intemperança e a dificuldade de caráter – apresenta quer traços de bestialidade, quer de doença”, ou seja, não próprio do humano, sendo então uma perversão da natureza, ou o que poderíamos chamar de animalidade.⁴⁷ Acaba por concluir que o excesso “é sempre revelador de uma falta e de um desejo que não param mais de aumentar à medida que se procura preenche-los”, ou ainda, “o excesso é o sinal de um afeto que demanda um significante adequado, sem nunca atingí-lo, pois esse significante, na essência, falta.”⁴⁸ Na digressão com Freud, Dumoulié encontra nesse excesso uma “busca impossível de um significante”, o qual seria buscado no Outro. Seria arriscado aliar essa busca ao desejo de comunicação da literatura de Hilda Hilst, mas ainda assim, arrisca-se um aporte na análise. Essa

⁴⁷ Dumoulié, 2007, pp. 12, 13.

⁴⁸ Ibid, pp. 13, 14.

perda, essa impossibilidade, é o que aparece em buracos na linguagem dos personagens de seus textos, buracos não preenchidos, “quaisquer que sejam os esforços feitos para convocar em massa os significantes disponíveis”.⁴⁹ Recorrendo mais uma vez a Blanchot quando este fala da insuficiência e do excesso, chegamos num mesmo princípio de vazio e falta na (in)satisfação pelo excesso desse desejo de um encontro com o significante. Postula Blanchot: “O homem: ser insuficiente que tem, por horizonte, o excessivo. O excesso não é o demasiado-pleno, o superabundante. O excesso da falta e por falta é a exigência jamais satisfeita da insuficiência humana.”⁵⁰

Para não perder de vista o tema do sacrifício, convém considerar que Dumoulié adiciona o transe místico entre as maneiras de “corporizar o excesso”, pois, buscando a aproximação com Deus através do sacrifício, há sempre algo a comungar com o outro, ainda que seja a falta do significante e o resíduo de profanidade do sagrado. “Deus é o nome supremo desse Outro do gozo. Por sua função simbólica, ele nomeia e recobre o lugar vazio da falta de um significante”⁵¹.

3.4. O SACRIFÍCIO

Será que... se eu fosse correndo descabelada até o muro e desse uma, cabeçada explodindo assim a cabeça preclara teria ao meu menos no meu enterro um editor e um livreiro?

E se eu me degolasse lânguida em cima do muro (que é rosa-bombom, mas espargido de sangue vira bordô-chocolate), tu saberias, leitor, que fui um dia um vate?

E se eu furasse os olhinhos (para que a luz dos teus não te ofuscasse), e cegueta te procurasse pela rua deserta, porias uma rosa na minha campa aberta?

E se eu pusesse um ovo de ouro no jardim, e jubilosa na tua janela esgoelasse, me deixarias livre ou seria coagida a dilatar minha rodela fria e luzir e luzir para ti até o fim dos meus dias?

E se eu te lavasse inteiro com a minha língua, depois de teus três dias estafantes de coveiro, me oscularias, ainda que sorrateiro?

⁴⁹ Ibid, p. 15.

⁵⁰ Blanchot, nota de *A comunidade inconfessável*, 2013, p. 79.

⁵¹ Dumoulié, op. cit., 2007, p. 16.

E se eu virasse um tapete pros teus pés, só para te sentir o tato, me enxotarias como fizeste ao gato? Considerações patéticas diante do possível enterro de um Poeta.

(Hilda Hilst, 1994)

Marcel Mauss e Henri Hubert explicam no prefácio de *Sobre o Sacrifício* que “o sacrifício é originariamente uma dádiva que o selvagem faz a seres sobrenaturais aos quais lhe convém se ligar”. Com o passar do tempo e o afastamento dos deuses, os ritos sacrificiais continuaram em sua tentativa de transmitir a dádiva, de forma que as coisas espiritualizadas chegassem aos seres espirituais. Na homenagem, o fiel já não tinha mais esperança de retorno. E, por fim, na abnegação e renúncia, “a evolução fez o rito passar dos presentes do selvagem ao sacrifício de si” (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 8). No entanto, o sacrifício, na vida e na obra, tem uma via de mão dupla, pois embora propenso a liquidar sua “fortuna”, ou a sacrificar a si próprio, não se trata de um simples aniquilamento sem retorno, pretende-se a partir da destruição do sagrado, preservar algo, como uma “coisa comum”, bem explicado nas palavras de Moraes a partir de Bataille:

Bataille é conclusivo a esse respeito: ainda que os rituais sangrentos respondam às necessidades mais destrutivas – sendo esse o seu princípio –, “a destruição que o sacrifício quer operar não é o aniquilamento”. A preocupação coletiva de unir e conservar a “coisa comum” – isto é, a comunidade como um todo – coloca um limite nessa violência: “trata-se sempre, no sacrifício, de determinar a parte que cabe à ruína e de preservar o resto de um perigo mortal de contágio”. Trata-se assim, de um avanço contínuo rumo à destruição que nega, ao mesmo tempo que afirma, a posição particular do grupo. (MORAES, 2010, p. 165)

Em *Madame Edwarda*, de 1956, Bataille recorre às mais baixas definições para Deus, desde a prostituta, até o porco. E o que o misticismo não pôde dizer, conforme o autor relata no prefácio, disse o erotismo: “Dieu n’est rien s’il n’est pas dépassement de Dieu dans tous les sens; dans les sens de l’être vulgaire, dans celui de l’horreur et de l’impureté; à la fin, dans le sens de rien...” (BATAILLE, 1973, p. 17).

Bataille falava da enormidade de Deus e da palavra que o nomeava, a qual não é nunca aprisionada num sentido, e a qual tampouco dá conta de seu significado. O nome de Deus é desdobrado em diversos nomes nas obras poéticas e ficcionais de Hilda Hilst, demonstrando com essa multiplicidade o inapreensível de seu sentido e significado. Lê-se dentre os nomes de Deus evocados nas narrativas: Grande Obscuro, Cão de Pedra, Porco-Menino Construtor do Mundo, Tríplice Acrobata, Sem-nome, Mudo Sempre, Grande-olho, Grande Corpo Rajado, COISA QUE NUNCA EXISTIU, O SUMIDOURO, SORVETE ALMISCARADO, etc.

A tentativa de nomear Deus é sempre buscada entre a poesia e a escatologia, onde a palavra possa se colocar na via de mão dupla que liga o sagrado ao profano. Os personagens encontram-se, vez por outra, em profundas elucubrações poéticas, devaneando em poesia, orando em poesia, inventando palavras novas e revivendo outras muito antigas e logo a seguir proferem as mais baixas expressões, vivem as mais escatológicas situações. Há um labor com a palavra nessa apreensão de Deus pela poesia, um sacrifício que separa a poesia como sagrada, comunicação com o divino. No entanto, o desencanto do vazio nomeado por tantos nomes, revela a obscenidade da ausência. Resgatado do mundo profano pelo sacrifício da via poética e sagrada, logo o personagem retorna ao mesmo mundo caótico e vazio como se o chamado e o sacrifício caíssem mais uma vez no lodo onde o porco espera só, sem Deus. Os personagens das tramas dialógicas de Hilda Hilst sempre fracassam, sempre ficam sem Deus, sem lógica e sem poesia. E sempre estão no limiar, onde as fronteiras se desestabilizam e a separação apresenta-se porosa, confundem-se e se contaminam o sagrado e o profano, o humano e o divino, o homem e o animal.

O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo

sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. [...] Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Esses elementos permeiam-se e desdobram-se num fluxo contínuo, no ritmo vertiginoso de um pensamento incessante que pensa a condição do ser humano que habita um corpo, em que animalidade e espiritualidade se alimentam de Deus, num mundo sem Deus. Para que a poesia ou seu lugar sejam restituídos ao uso, os personagens sacrificam-se nessa passagem, e já não há esferas na escrita, mas vasos comunicantes, fluxos, rizoma, fronteiras permeáveis. Esses personagens acabam sacrificados, sempre expostos à tentativa de comunicar seu próprio fracasso, “a dádiva excedeu-se no luxo”, pois o desejo, o inconsumível, o incomensurável são incomunicáveis, inconfessáveis.

As narrativas dos anos 70 e 80 perfazem o caminho do excesso e sacrificam nesse trajeto não apenas a poesia, mas toda a animalidade ainda restante no corpo, todo o erótico e toda a relação de ascese que se queria comunicante. Nessas duas décadas, foram publicados sete livros chamados de ficção: *Fluxo-floema* (formado pelos textos “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”), pela editora Perspectiva em 1970; *Qadós* (com os textos “Agda”, “Qadós”, “Agda” e “O oco”), publicado pela Edart em 1973; *Ficções* (que inclui *Fluxo-floema*, *Qadós* (Kadosh, em 2002) e os inéditos *Pequenos discursos e um grande*), de 1977, pelas Edições Quíron; *Tu não te moves de ti* (com os textos “Tadeu (da razão), Matamoros (da fantasia) e Axelrod (da proporção)”) publicado pela Cultura em 1980; *A obscena senhora D*, pela Massao Ohno em 1982 e em 1986, *Com meus olhos de cão e outras novelas* (que além da novela *Com meus olhos de cão*, inclui *A obscena senhora D*, *Tu não te moves de ti*, *Qadós* e *Floema*), pela Editora Brasiliense, com publicação em 1986. As capas de cada um dos livros publicados em concepções quase artesanais, trazem trabalhos de artistas plásticos na maioria amigos e frequentadores da Casa do Sol, além dos textos de apresentação que são escritos pelo círculo de suas escolhas afetivas⁵². As capas são demonstração explícita do cuidado de Hilda Hilst com seu

⁵² Na reedição da obra completa de Hilda Hilst pela editora Globo, apenas Alcir Pécora assina a apresentação de cada um dos livros.

livro mercadoria, além do envolvimento desses amigos artistas e editores na feitura dos mesmos⁵³.

Os textos destes anos são publicados após a passagem pela dramaturgia e por um roteiro poético de alguns livros de poemas, antologias, críticas e prêmios angariados em reconhecimento à sua poesia. São textos que finalizam com o emblemático poema publicado na contracapa de *Amavisse*, livro de poemas de 1989, onde a poeta cita o *potlatch*, Bataille e a mais escandalosa de sua trilogia obscena, *O caderno rosa de Lori Lamby*. O poema “de despedida” suscitou comentários e críticas onde se relacionavam os nomes de Hilda Hilst e Georges Bataille e onde se buscava quase sem sucesso fazer uma leitura, ou interpretação, do que exatamente H.H. quis dizer com o “potlatch” ligado à sua obra, “dádiva de antes”. Um dos críticos que mais detidamente tentou analisar essa questão foi José Castello, com o texto *A maldição de Potlatch*, em que cita a declaração de H.H. à *Folha de São Paulo* em 1998 sobre a maldição que a acometia, uma espécie de energia nefasta que agindo sobre ela e seus livros, impedia seu reconhecimento pelo público, crítica, editores, sistema. Embora o artigo de Castello seja uma importante referência nas críticas já escritas sobre o trabalho da escritora, a questão do *potlatch* é ainda muito timidamente explorada.

Essa intrincada questão, nebulosa até mesmo no próprio Bataille que traz à tona os estudos de Mauss⁵⁴, será abordada em um capítulo posterior. Por ora, fiquemos com uma citação de outro estudioso da autora, Rubens da Cunha, e a imagem da contracapa de *Amavisse*, com sua foto ao lado do editor Massao Ohno e o “poema-manifesto”.

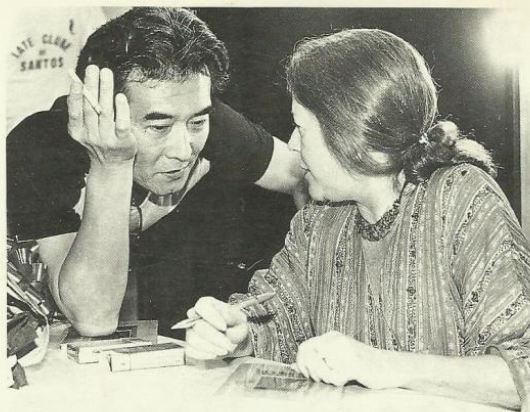
Esse poema, colocado no lado de fora do livro,
nos permite uma leitura de como Hilda Hilst

⁵³Ressalte-se a belíssima edição de *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962, pela Massao Ohno Editora, impresso sobre papel Petrópolis - Superopak – 180 gramas, com os desenhos de Wesley Duke Lee, *Os sete anjos*, de 1958. Da edição de 700 exemplares apenas, 50 exemplares foram numerados e assinados, contendo um dos cantos em versão manuscrita por Hilda Hilst e uma água-forte original do *Grito*, de W. D. Lee. O texto de apresentação do livro é de Dora Ferreira da Silva.

⁵⁴Uma análise desse encontro, ou desencontro, em conceitos entre Bataille e Mauss pode ser lida em Jean-Christophe MARCEL: “Bataille et Mauss: un dialogue de sourds?”, um artigo publicado na revista *Temps modernes*, nº 602, dezembro, 1998 – janeiro-fevereiro, 1999, pp. 92-108. Paris: Les Éditions Gallimard.

enfrentou a problemática da escrita, do escritor. É um poema executado com os restos de uma escrita movida, em parte, por um *pathos* romântico, mas também imiscuída nas questões que marcaram o pós-guerra: o fragmento, o vazio, o mundo pós Auschwitz, a falta de um centro, o ideal perdido, a cultura de massa. Foi nesse cenário de enfrentamento do vazio, de derramamento contínuo do sentido, que Hilda produziu sua escrita que é, ao mesmo tempo, uma hemorragia em sua gravidade e virulência, e todo o desespero que uma hemorragia pode causar: o sangue derramado, a vida se esvaindo, as tentativas de se estancar o ferimento, a inutilidade dos procedimentos, os gritos, o luto iminente diante da perda do ideal. (CUNHA, 2012, pp. 3,4)

Figura 4 – Contracapa de *Amavisse*, de 1989



O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria
sombra.

Poupem^ono o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.

Hilda Hilst

Fotografia digital obtida pela autora da contracapa da primeira edição de *Amavisse*.

Tempo-Nada na página, a juventude e a obra excederam-se no luxo do sagrado, em sacrifício. Pelo princípio da perda e da despesa

incondicional, o sacrifício é anunciado no trabalho que se seguirá, na estratégia erótica-obscena, sob o estigma inútil da poesia. Santo, prostituto e corifeu, o poeta de Hilda Hilst profere seu heroísmo fracassado, mártir, risível; sente-se livre para fracassar. No entanto, repetindo Bataille, pode-se dizer desse sacrifício que é produção de coisas sagradas, e como nos ritos sagrados, exige dispêndio, esplendor e algum resíduo de profanidade na relação de entrega à santidade, ao erotismo e à tragédia. N’*Anoção de despesa*, Bataille reafirma o lugar da poesia na relação econômica das despesas improdutivas.

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. (BATAILLE, 1975, p. 32)

3.5. O POETA HERÓI

Os anos 70 e 80 esboçaram o momento mais urgente do desejo de comunicação, atentando-se aqui ao fato de que entre esses anos, além dos arroubos poéticos que irrompiam na prosa, Hilda Hilst publicou, em 1974, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, o livro de poemas com o qual a Editora Globo dá largada à reedição da obra completa da autora em 2001. É surpreendente aperceber-se deste retorno à poesia, depois do drama politizado dos textos teatrais e depois de inaugurada a ficção que, de alguma maneira, distanciava-se da fase poética. *Júbilo* apresenta uma poesia ainda mais madura e intensa, em que a poeta exercita as influências de Petrarca e Camões, dos trovadores e as cantigas de amigo, os versos arrebatados com o tema do amor, ora eróticos, ora sublimes, ora místicos. Os títulos de cada série de poemas sem títulos (o que poderia ser lido como um mesmo poema) desse livro sugerem reminiscências de um tempo perdido. Neles, há claramente a imagem e a voz de um eu lírico, um Orfeu ou Dionísio: “Dez chamamentos ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “Moderato cantábile”, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, “De Ariana para Dionísio”, “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor” e “Árias pequenas. Para bandolim”.

Numa linguagem muito mais prosaica, a última série de poemas desse mesmo livro intitula-se “Poemas aos homens do nosso tempo”, e a

referência é a do presente sombrio, muito próximo aos escritos de Hanna Arendt e seus homens em tempos sombrios. Os poemas de Hilda Hilst aos homens do nosso tempo foram dedicados aos artistas e mártires que padeceram a guerra e a repressão, a ditadura e a violência. Os vinte e sete poemas trazem cinco homenagens, a Alexander Solzhenitsyn, a Natalia Gorbanevskaya, a Piotr Yakir, Aleksey Sakharov e Pavel Kohout, quatro russos e um tcheco, artistas, poetas dos gulags e dissidentes soviéticos, ou da Primavera de Praga e do Partido Comunista da Tchecoslováquia. Há ainda um poema dedicado ao poeta e dramaturgo andaluz, mártir da Guerra Civil Espanhola, Federico Garcia Lorca, e uma epígrafe de Mário Faustino, onde se lê: “Não há bombas limpas”.

Nos “Poemas aos homens do nosso tempo”, “Cantando o amor, os poetas na noite / Repensam a tarefa de pensar o mundo”. Há inegavelmente um heroísmo e um martírio intrínseco a cada verso, uma ferrenha e exaurida luta já perdida contra os homens políticos, dirigentes, líderes, lobos. Em crônica de 1993, onde a escritora operava a anarquia de gêneros e contagiava o dia-a-dia do leitor acostumado e moldado pela linguagem jornalística, há uma conclamação aos operários da poesia, companheiros da luta vã: “POETAS DE TODO MUNDO, UNI-VOS!”. No poema em homenagem a Lorca, o poeta, diante da voracidade desses homens, expõe sua morte. Hilst canta seu sacrifício após o vaticínio de seu não-lugar no mundo, ela canta a seus pares, “aleijões da praticidade e do cotidiano”, “patéticos inconsumíveis”.

Os poetas são seres irrealis, absurdos. Filhos da Quimera, da Ilusão. Não há nada mais esdrúxulo sobre a Terra do que o Poeta. Só o ornitorrinco. E é em homenagem aos poetas-ornitorrincos, os mais extravagantes de todos os seres, os líricos-devastados, os inoportunos, aleijões da praticidade e do cotidiano, os patéticos inconsumíveis, os *loucos-outsiders*, em homenagem a todos eles que eu transcrevo este meu poema, dedicado a um dos maiores ornitorrincos da Espanha, Federico Garcia Lorca. (HILST, 2007, p. 165)

Reitera-se mais uma vez a pertinência de incluir uma digressão sobre os livros de poemas de Hilst, embora esta tese se proponha a discutir sobre suas narrativas. Os escritos se comunicam, demonstrando também um fluxo intermitente entre os trabalhos, independente de gênero, ou mais precisamente, os gêneros servem para que a linguagem

demonstre sua transgressão. E caso o leitor não seja um “iniciado”, ao menos um dos poemas ganha uma leitura totalmente diversa, sendo que traz implícita um código a ser decifrado, como se houvesse uma exigência ao leitor de conhecer da autora todos os textos escritos anteriormente. No poema XV, há referência direta à narrativa publicada no ano anterior, em 1973, *Kadosh*, à época *Qadós*. Lê-se no poema o procedimento intratextual na recorrência de nomes que integraram suas narrativas: Qadós e Agda.

Leopardos e abstrações rondam a Casa.
E as mãos, o ato puro pretendendo. Ainda
Que eu soubesse o que tudo vem a ser.
A ideia, a garra, de mim mesma não sei
A fonte que gerou tais coisas nesta tarde
Leopardos e abstrações. Que vêm a ser?
Roxura, ansiedade. Memórias de Qadós.
Soberba e desafio se fazendo ronda
Plúmbeo Qadós diante da luz de Deus?
Se as tardes se fizessem meninice
Para que eu descansasse.
Se as mãos
Fossem as mãos de Agda, eu decerto cavava.
E morrendo, descobria a mim mesma
Me fazendo leopardo e abstração.
Na ociosa crueza desta tarde.⁵⁵

E no poema XVI, o penúltimo do livro, a poeta evoca os biografemas, as questões recorrentes já iniciadas e aquelas do devir, com passagens que nos remetem aos temas de suas reclamações e ao enfrentamento ao trabalho produtivo, ao lucro, ao ouro. Diante da riqueza do homem, diante da usura, o poeta de Hilda Hilst expõe no sangue e no verso o sacrifício de si, o dispêndio do canto. Segue o poema XVI:

Enquanto faço o verso, tu decerto vives.
Trabalhas tua riqueza, e eu trabalho o sangue.
Dirás que sangue é o não teres teu ouro
E o poeta te diz: compra o teu tempo

Comtempla o teu viver que corre, escuta

⁵⁵ Hilst, 2007, p. 124.

O teu ouro de dentro. É outro o amarelo que te falo.

Enquanto faço o verso, tu que não me lês

Sorris, se do meu verso ardente alguém te fala.

“Meu precioso tempo não pode ser perdido com os poetas”.

Irmão do meu momento: quando eu morrer

Uma coisa infinita também morre. É difícil dizelo:

MORRE O AMOR DE UM POETA.

E isso é tanto, que o teu ouro não compra.

E tão raro que o mínimo pedaço, de tão vasto

Não cabe no meu canto.⁵⁶

Se nas narrativas, trava-se o combate entre o eu lírico que teima em adentrar a rigidez dos pensamentos conturbados e multissígonos dos narradores da prosa e a linguagem cotidiana e prosaica que tudo desmascara, aparece na poesia a luta entre aquele que vive a busca do ouro “de dentro” e a inépcia do outro “que trabalha sua riqueza” perante o passar do tempo. Tempo este que “não pode ser perdido com os poetas”, pois a poesia é do reino da inutilidade. O “nosso tempo” cantado por H.H. é o tempo urgente num mundo onde os poetas morrem, assim como morre o amor e o ouro de dentro que o poeta canta. Na antologia de trechos de seus escritos selecionados, organizados e apresentados por Luisa Destri e publicados em 2010 sob o título *Uma superfície de gelo ancorada no riso*, pela editora Globo, Destri afirma que “apoiados na insistente afirmação do valor de sua própria palavra, os textos hilstianos realizam uma contundente defesa da raridade.” Essa apropriação da raridade pelo poeta herói e anjo caído e também pelo narrador das ficções, o “porco com vontade de ter asas”, é de fato uma constante, mesmo nas crônicas, onde a raridade dessa vez é claramente imposta ao leitor.

Ao todo, Hilda Hilst publicou 22 livros de poemas, onze narrativas, novelas ou contos, oito peças de teatro. As crônicas produzidas entre os anos 1992 e 1995 foram escritas por uma Hilda já sexagenária. Esses textos estabelecem com o leitor uma relação irônica, quase ofensiva, de enfrentamento direto, apesar dos constantes extravasamentos com a rememoração de seus poemas para o improvável

⁵⁶ Ibid, p. 125.

deleite do leitor em sua apatia de domingo⁵⁷. Na crônica de uma segunda feira, dia 5 de julho de 1993, antes de transcrever os três primeiros poemas da série *Alcoólicas*, publicado em 1990 pela Maison de Vins, (de fato, uma casa de vinhos), a cronista endereça-se ao leitor “como um soco”:

Com estes três poemas terminam minhas *Alcoólicas*. Ao todo foram nove. Quando os escrevi não bebi uma só gota. Algum gaiato dirá: bebeu milhares. Não. E espero que alguns “raros” tenham compreendido que é de uma outra embriaguez, de um fervor descomedido, o roteiro voluptuoso destes versos. É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante da poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. E aí sim, vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício do poeta.⁵⁸

As crônicas de Hilda Hilst servem muito bem de exemplo para demonstrar a eleição dos “raros” que seriam dignos de lê-la. É bem constante a agressão verbal, em tom debochado, ao leitor médio, que ela colocava numa posição de dona de casa desocupada e fútil ou qualquer outro medíocre e entediado trabalhador de classe média. Não poupava ironias quando referia-se a nomes ou citações em latim que muito provavelmente o leitor “não iniciado” não compreendia. Então, entre parênteses, ao lado do nome ou palavra, escrevia em alerta: “(Informe-se)”. Dentre os nomes que apareciam nesses escritos de jornal, figuravam Deleuze, Guattari, Michaux, Camus, Rilke, Hölderlin, Russell, Nietzsche, Simone Weil, Heidegger, Wittgenstein, para citar alguns. A poesia irrompia em meio ao cotidiano, às vezes quase

⁵⁷ Sua coluna começou a ser publicada às segundas-feiras, assim permanecendo até 20 de set. de 1993. A partir de 17 de outubro do mesmo ano até o final de sua colaboração para o jornal, passou a circular aos domingos.

⁵⁸ Ibid, p. 90.

forçosamente, sem muita conexão à primeira vista. Seus poemas eram transcritos frequentemente, como também longos trechos das narrativas, embora a cronista sempre considerasse estar “jogando pérolas aos porcos”. O poeta no entanto, raro, é o herói que da lama tira seu “ouro de dentro”. Nessas suas crônicas, Hilda Hilst obviamente faz referências também aos acontecimentos obscenos ocorrido no Brasil daqueles anos, não muito diferente do Brasil de agora, como os escândalos de PC Farias e Fernando Collor, os anões do orçamento, a chacina da Candelária, as negociatas do FMI e mais uma extensa lista de impunidades, roubalheiras, atrocidades e crimes. Num desses desabafos, H.H. denuncia os poços do nordeste usados para irrigar as privadas e piscinas dos políticos, enquanto “deixam o povão morrendo de sede”. Mistura a primeira dama, ministros, contratos de cem milhões de dólares, lhamas e o poeta. O poeta sai heroicamente como que por encanto dessa crônica que em nada se aproximava da poesia, no entanto, a cronista intempestivamente arrisca: “Poeta e povo jamais compreenderão empréstimos de cem milhões de dólares para irrigar coisa alguma alhures, porque o teu próprio país está *doente famélico sedento triste pobre inflacionado demente*. Só a poesia salva. Ei-la: [...]” E estrofes inteiras de mais um poema da série “Poemas aos homens do nosso tempo” ganham a página do jornal de uma segunda-feira de 17 de maio de 1993.

De volta aos anos 70 e 80, anos de escrita e publicação desses poemas citados nas crônicas, as evidências líricas e o projeto de atingir o leitor de fato tiveram pleno desenvolvimento na intensa produção de narrativas e poesia. Na orelha do livro que traz a última coletânea de narrativas dessa fase, cujo inédito *Com meus olhos de cão* é também um dos focos centrais para esta análise, um trecho da escritora e amiga Lygia Fagundes Telles endereçada à autora 15 anos antes enfatiza a aura mística da obra, além da suposta “beleza incompreendida” e o leitor raso (ao invés de raro), viciado (ao invés de iniciado), corroborando um caminho que já se iniciara e desde então persistira como uma espécie de projeto fracassado de comunicação. Segue o trecho da carta enviada em 1971 e publicada em 1986 na edição supracitada de *Com meus olhos de cão e outras novelas*:

Amor e morte com planejamentos místicos são os temas mais constantes dessa verdade que no conceito de Keats é a própria beleza. Beleza que não é fácil de ser entendida, beleza de um tempo que não é, senhores, de inocência, nem de

ternuras, nem de cantigas. Mas a tentativa de comunicação tem que ser feita sem nenhuma concessão ao leitor viciado na leitura rasa, alegre, descomprometida.⁵⁹

O poeta herói de Hilda Hilst trava guerra com o leitor raso, com os editores, com a mediocridade e com toda cultura do útil e do trabalho, das convenções e do gosto médio, consumível e digerível. Nas narrativas, o poeta herói sabe-se decididamente destituído da auréola, que jaz no fundo da lama, soterrada pelos pés da multidão. Inadaptado, o herói vira o porco ao chafurdar inutilmente nessa lama, vira antes unicórnio, sem fábula, sem poderes, sem mitos. A metamorfose acontece como uma epifania às avessas.

⁵⁹ TELLES, Lygia Fagundes. Orelha do livro *Com meus olhos de cão e outras novelas* e *Suplemento Literário* de dezembro de 1971 com transcrição de carta de Teles a Hilst.

4. ANIMALIDADE

*Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto.
Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha
se oculta em torno do livre caminho.*

*O que está além, pressentimos apenas
na expressão do animal; pois desde a infância
desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,
ah, esse espaço profundo que há na face do
animal.*

*Isento de morte. Nós, só vemos
Morte. O animal espontâneo ultrapassou seu
fim; diante de si tem apenas Deus e a eternidade,
como correm as fontes.*

*Ignoramos o que é contemplar um dia, somente
um dia o espaço puro, onde, sem cessar,
as flores desabrocham. Sempre o mundo,
jamais o em-parte-alguma, sem nada: o puro,
o inesperado que se respira, que se sabe
infinito, sem a avidez do desejo.*

(Rainer Maria Rilke, 1922)

A epígrafe escolhida para este texto traz um trecho da primeira estrofe da oitava elegia de *Elegias de Duíno*, escrito entre 1912 e 1922 por Rainer Maria Rilke. Uma das mais frequentes críticas da poesia de H.H., Nelly Novaes Coelho, considera seu gesto poético a partir de uma “consciência terrestre” que desperta no homem do século XX, cujas raízes poderiam ser lidas no “misticismo existencial” de Rilke e no “avassalante sentimento-de-mundo” do grego Nikos Kazantzákis. Em outro momento do mesmo texto, Coelho mais uma vez cita Rilke entre os *eleitos* de Hilda Hilst: “Cristo, Buda, a Cabala, Nietzsche, Fernando Pessoa, Sórora Juana Inés de La Cruz, Ernest Becker, Otto Rank, Rilke, Camões, Lorca, Kazantzakis... são alguns dos *eleitos*.” (COELHO, 1999, p. 77). Mas o que faz com que Rilke apareça nessa epígrafe não se refere tão simplesmente às suas proximidades poéticas com Hilda Hilst. O que se busca é a compreensão poética desse animal em comparação com o homem, ou melhor, desse olhar da criatura em comparação ao nosso olhar invertido. A inversão é total quando confrontada com a versão heideggeriana, por exemplo, do Aberto. A questão é levantada pela estreita relação com o caminho escolhido por Hilda Hilst para falar de seu animal, do olhar desse animal e do olhar para o animal. Em relação a ele, ao animal e seu devir, a seu olhar para a eternidade,

estariamos muito mais distantes de Deus, muito mais próximos da morte, contagiados de linguagem e ávidos de desejo. Alguma animalidade espontânea que corre como correm as fontes, na criatura, corresponderia ao resíduo de poesia, o espaço puro. Porém, há “consciência terrestre”, há consciência da morte e, principalmente pensando-se nos nomes reunidos, Rilke, Kazantzákis e Hilda Hilst, há o desejo de ascese, de transcendência com a linguagem, no espaço impuro.

No poema, o animal é livre de morte, não numa ‘configuração’ dentro da doutrina filosófica que fala de uma consciência de morte ou pobreza de mundo, mas porque é livre, espontaneamente ligado ao Aberto, isento de linguagem, isento de morte. Quanto aos animais humanos, a capacidade de acesso a esse ‘tão profundo’ Aberto é tão falha quanto nosso acesso à eternidade de Deus.

Em 1948, Georges Bataille escreve *Théorie de la Religion*, onde afirma não haver nada mais fechado para nós do que essa vida animal da qual viemos (*Rien, à vrai dire, ne nous est plus fermé que cette vie animale dont nous sommes issus*). Desse Aberto inacessível só poderíamos falar poeticamente, numa *mensonge*, num discurso poético “já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível” (BATAILLE, 1993, p. 12). O homem só poderia olhar para o animal a partir de fora, sem lhe apreender a transcendência. Para Bataille, diante de nossos olhos, o animal estaria no mundo “como água na água”⁶⁰, destituído desta transcendência que afinal só existe nos limites de nossas consciências, nas configurações criadas a partir de nossas consciências. O Aberto de Rilke, pensado poeticamente, está fechado para nós, por termos um olhar invertido pra dentro, que impede nossa livre saída. Poeticamente, o Aberto de Rilke parece estar mais próximo do Aberto de Bataille do que de Heidegger, que acreditava na impossibilidade do acesso do animal ao Aberto, devido à sua pobreza de mundo. João Camilo Penna, em recente minicurso ministrado na Universidade Federal de Santa Catarina⁶¹, ressaltava a necessidade de pensarmos essa separação que o pensamento de Heidegger impõe do

⁶⁰ Bataille, 1993, p. 13.

⁶¹ Trata-se do minicurso “Demanda. O que resta da poesia”, ministrado pelo Prof. Dr. João Camilo Penna (UFRJ), no âmbito do PROCAD entre o Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, o Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP, e o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, entre os dias 28 e 30 de maio de 2014.

animal com a linguagem e a morte, como se separado da linguagem, o animal ficasse impossibilitado de morrer, ou como se o fato de termos linguagem nos possibilitasse falar da experiência da morte. São duas afirmações que parecem desde o primeiro contato, descabidas.

No entanto, mesmo considerando-se os laivos antropocentristas do pensamento heideggeriano, além de outras acusações ainda mais graves, como o suposto engajamento com o pensamento nazi-fascista, por exemplo, pode-se constatar a possibilidade da linguagem poética como acesso à animalidade também em Heidegger. O Aberto continua restrito ao homem, no entanto, é interessante observar a engenhosidade da língua alemã que dá um sentido maior à abertura, quando Heidegger utiliza o substantivo *Offenbarkeit* que é composto por *offen* (aberto) e do sufixo *bar* (qualidade do que está manifesto). Daí formou-se *Offenbarkeit*, que pode ser lido como manifestação. Na *Carta sobre o Humanismo*, escrita em 1946 e publicada em 1947, na qual Heidegger responde a perguntas de Jean Beaufret, ele também parece atribuir ao poeta a possibilidade da manifestação, ou do aberto, através da linguagem. “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem.” (HEIDEGGER, 2009, pp. 24, 25). Heidegger enfatiza no mesmo texto a necessidade de afastamento de uma interpretação meramente técnica do pensamento, preconizada por Platão e pelos sofistas, uma interpretação regida pela lógica. E questiona:

Julga-se o pensar com uma medida que lhe é inadequada. Um tal julgamento equivale ao processo que procura avaliar a natureza e as possibilidades do peixe pela capacidade de viver no seco. De há muito, demasiado muito, o pensamento vive no seco. Será que se pode chamar “irracionalismo” o esforço de repor o pensamento em seu elemento?⁶²

Repor o pensamento em seu elemento, como o peixe na água, como água na água, com a mobilidade das fontes, seria o pensar a animalidade poeticamente, porém, ainda assim o animal, o ser vivente não humano, estaria do outro lado do abismo que o separa do animal

⁶² Heidegger, 2009, p. 27.

humano. Hilda Hilst ousou, com sua linguagem, atravessar esse abismo na tentativa de compreender o outro e a si mesma no mais estranho e distante: nos olhos do animal, lugar do incognoscível e da poesia ou assunção definitiva do fracasso de comunicação com o animal humano.

4.1. O ANIMOT E A PORCA HILDE

Car la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse, et c'est ce dont la philosophie, par essence, a dû se priver.

L'animal que donc je suis.

Jacques Derrida, 1997.

(Que não se pergunte, de qualquer modo, porque é que o corpo suscita tanto ódio.)

(“Que não se pergunte porquê”, é uma expressão forçada, limitada, mesquinha, distante, enfastiada – mas também fastidiosa, indecente, suspeita, obscena, pornoscópia.)

(Veio-me à ideia que esta expressão só se salva com belos traçados de geometria a três ou a n dimensões, com elegantes axonometrias: mas então tudo fica suspenso no ar, enquanto o corpo deve por os pés no chão).

(Jean-Luc Nancy, 1992)

Jacques Derrida também optou por uma via poética para pensar o animal e o homem em sua coexistência separada por abismos, “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia”, conforme sentença em seu texto *O animal que logo sou (a seguir) (L'animal que donc je suis, (à suivre))*⁶³: “Qu'est-ce que la poésie? Car la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse, et c'est ce dont la philosophie, par essence, a dû se priver. C'est la différence entre un

⁶³Esse texto de Jacques Derrida foi apresentado em colóquio de 1997 realizado em Cerisy, cujos textos e conferências foram reunidos sob o título *L'animal autobiographique*. Nessa obra, o animal (animot) que somos e que seguimos (*a suivre*) faz referência “aos fins do homem”, sendo os confins do homem a fronteira que o separa do animal. Essa fronteira seria permeada não apenas pelas diferenças como pelas semelhanças. De qualquer maneira, tratar-se-ia de uma fronteira a ser ultrapassada.

savoir philosophique et une pensée poétique.” (DERRIDA, 2006, p. 23). O texto surge de uma espécie de epifania, um rasgo de lucidez, quando nu, em frente ao espelho, Derrida se depara com o olhar de sua gata. Ele atravessa tempos imemoriais, desde a Bíblia, e discorre longamente sobre o olhar do animal, o olhar o animal, olhar-se a si mesmo como um animal e percebe essa fronteira entre o homem e o animot⁶⁴ onde repousa enfim uma certa ideia de Deus. Derrida alerta nesse texto que esse animal, a gata, que não é o “seu gato” ou a “sua gata”, não deve carregar a imensa responsabilidade simbólica imposta pela cultura humana, perpetuada por inúmeras releituras, de La Fontaine à Tieck, de Baudelaire a Rilke, Buber e outros. Mas antes, é esse ser vivo que marca uma insubstituível singularidade, e que um dia adentrou o seu espaço e lhe possibilitou olhar-se nu. Resguardando-se as devidas distâncias entre esse animot encontrado na gata de Derrida e o porco ou porca de Hilda Hilst, convém ressaltar onde as semelhanças insurgem nesse olhar sem fundo do outro, abismo intransponível, experiência do limite.

Comme tout regard sans fond, comme les yeux de l'autre, ce regard dit “animal” me donne à voir la limite abyssale de l'humain: l'inhumain ou l'anhumain, le fins de l'homme, à savoir le passage des frontières depuis lequel l'homme ose s'annoncer à lui-même, s'appelant ainsi du nom qu'il croit se donner. Et dans ces moments de nudité, au regard de l'animal, tout peut m'arriver, je suis comme un enfant prêt pour l'apocalypse, *je suis l'apocalypse même*, à savoir l'ultime et premier événement de la fin, le dévoilement et le veredict. Je la suis, l'apocalypse, je m'identifie à elle, après elle, tout sa zoo-logie.⁶⁵

Essa experiência do olhar o animal em Hilda Hilst é experiência do limite de seu próprio ser, na inconstância e impossibilidade de se

⁶⁴ Criação de Derrida que se perde na passagem do francês para o português. Nessa palavra, *animot*, Derrida utiliza a pronúncia de animal no plural, *animaux*, substituindo na escrita o fim da palavra pelo radical *mot*, que em francês significa palavra, o que remete à arbitrariedade de colocarmos todos os animais sob o epíteto de “animais” e de nos rogar-mos o direito de nomeá-los, como se os possuíssemos.

⁶⁵ Derrida, op. cit., p. 30.

pensar nos limites impostos pela linguagem. Pensar-se apocalipse, após o animal, ou a partir do animal, invertendo a lógica da cadeia evolutiva.

Em 1977, Hilda Hilst lança *Ficções*, onde constam, além de textos já publicados anteriormente, os *Pequenos discursos e um grande*, uma série de textos pequenos e inclassificáveis. Num deles, “Gestalt”, aparece a porca do matemático Isaiah, que se chama Hilde, mais tarde senhora P. na *Obscena Senhora D.* A mesma porca Hilde reaparecerá pertencendo ainda a Isahia em *Com meus olhos de cão*, e por fim no último livro de ficção escrito por Hilda Hilst, *Estar sendo. Ter sido.*, em que muitos dos personagens de todos seus livros anteriores irrompem nas rememorações do personagem Vittorio. Essas recorrências demonstram o lugar de excelência do pensar o animal na obra de H.H.. “Gestalt”, que ocupa apenas uma página e meia, inicia com o encontro de Isahia e o porco.

Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiah, o matemático, sobrolho peluginoso, inquietou-se quando descobriu o porco. Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutos enrugados, existindo aos rancos, e em certas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali. E porque o porco efetivamente estava ali, pensa-lo parecia lógico a Isaiah, e começou pensando spinosismos: “de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra.” (HILST, 1977, p. 7)

Isaiah, meditando geometrias, “descobriu o porco”. E tentou pensá-lo a partir do que lhe parecia lógico, no entanto, não lhe pareceu convincente o axioma dedutivo de Spinoza, considerando talvez que teria algo em comum com o porco, ou que embora parecessem distantes, teriam surgido um do outro. Como lembrava Jankélévitch, n’*OParadoxo da Moral*, “Spinoza quis demonstrar a ética à maneira dos geômetras!”. Contudo, para Isaiah, nesse momento onde se encontrava com o porco, em sua circunstância, ponderou que, no mínimo, coexistiam ele e o porco. Ainda com Spinoza, talvez tenha tentado à sua maneira, o caminho mais rápido para chegar à sua ideia de Deus. Pois, segundo o pensamento de Deleuze sobre Spinoza, “[...] ele sempre sustentará que

não se pode partir de Deus, da ideia de Deus, mas que é preciso chegar a ela *o mais rápido possível*.” (DELEUZE, 1997, p. 188).

Na verdade, o texto é todo um enigma, sendo necessário muitas leituras e conjecturas caso seja interessante ‘devendá-lo’. Sem esse intuito, o que resta é observar o desdobramento do pensar de Isaiah, o que se dá com o olhar esse porco “com apetência pensante”, “de olho-agudez”, e perceber a resposta que lhe vem sem linguagem.

Mas aos poucos, reolhando com apetência pensante, focinhez e escuros do porco, considerou inadequado para o seu próprio instante o Spinoza citado aí de cima, acercou-se, e de cócoras, de olho-agudez, ensaiou pequenas frases tortas, memorioso: se é que estás aqui, dentro da minha evidência, neste quarto, atuando na minha própria circunstância, e efetivamente estás e atuas, diz-me porque.⁶⁶

“O porco de Isaiah absteve-se de responder tais rigorismos” e respondeu às inquietações do matemático encostando nele as nádegas e ancas e correndo desajeitado quando o homem tentou tocá-lo. Dos moles da garganta saíam-lhe apenas pequenos roncões e ruídos gorgulhantes. Após retomar os pensamentos matemáticos, algarismos, hipóteses e cálculos, anotar suas impressões com tinta roxa e cerimoniosa, “limpo bispal”, Isaiah entregou-se à tarefa de limpar os dejetos do porco, ambos entregues em humildade e sobriedade, como se entregues a um rito. Da infância, o personagem rememora então sua mãe Hilde, que diagnosticava seus males: “é medo, dizia a mãe”. E Isaiah decide chamar a porca de Hilde, em homenagem à mãe, porque a essas alturas, depois de tanto alisar-lhe as ancas, apercebeu-se de que se tratava de uma porca. “Deu-lhe o nome da mãe em homenagem àquela frase remota: sempre de alguma coisa temos medo.” Isaiah e Hilde celebraram esponsais e foram “plena, visceral, lindamente” felizes. No encontro ao acaso com o porco, Isaiah escolheu suas conveniências e potencializou suas alegrias. Ainda lembrando Deleuze e seu estudo de Spinoza, “no encontro ao acaso entre corpos podemos selecionar a ideia de certos corpos que convêm com o nosso e que nos dão alegria, isto é, aumentam nossa potência”. (DELEUZE, 1997, p. 184). E mais à frente, Deleuze pondera que “cada vez que um corpo convém com o nosso, e aumenta nossa potência (alegria), uma noção comum aos dois corpos

⁶⁶Hilst, 1977, p. 7.

pode ser formada, de onde decorrerão uma ordem e um encadeamento ativos da afecções.”⁶⁷. Spinoza não era então tão inadequado ao momento como pensara Isaiah.

O enigma desse texto, no entanto, pode ser melhor resolvido se lido 16 anos depois, isso considerando-se também, evidentemente, todos os livros e as recorrências ao porco nas narrativas, em suas múltiplas faces. Em 1993, numa de suas crônicas, Hilda Hilst transcreve na íntegra o pequeno conto, mas dessa vez utilizando um título diferente: PEQUENA FÁBULA PARA OS INDIGNADOS. E como epígrafe, Otto Rank: “A resistência ao sexo é uma resistência à fatalidade (...). O conflito sexual é assim universal porque o corpo é um problema universal para uma criatura que tem que morrer.” Discípulo de Freud, o autor d’*O trauma do nascimento* é, das afinidades eletivas de Hilda Hilst, um dos que compõem sua biblioteca e comunidade psicanalítica, na linha também de Ernest Becker que o cita repetidamente como referência para as questões relativas ao sexo, à morte e ao heroísmo em seu livro *A negação da morte*. E a epígrafe, colocada depois, nas crônicas, serve quase como índice explicativo. É o problema que o texto insere: a relação com o corpo. Implicados nesse corpo, estão a sexualidade e a morte com seus interditos e medos. Na extensa análise de Foucault sobre a *História da sexualidade*, o texto “o uso dos prazeres” expõe como foram sendo instituídas as medidas de valor da relação sexual humana a partir de um pensamento médico, científico e político, desde os gregos pré-socráticos, passando por Platão e Aristóteles, no sentido de marcar o excesso como interdito, pois seria considerado dispendioso e maléfico ao corpo, no sentido de um dispêndio econômico e também fisiológico. Principalmente, considerando-se o uso dos prazeres sem a devida funcionalidade, qual seja, a da procriação e da preocupação com a eternidade. Ainda se ligado somente ao uso dos prazeres, trata-se de um “desejo de participação no que é eterno”. Tudo em função “de um justo cuidado com o próprio corpo” (FOUCAULT, 1984, p. 172). Fica claro em Foucault a ligação do ato sexual com a morte e com o dispêndio.

[...] a importância atribuída ao ato sexual e às formas de sua rarefação se deve não somente aos seus efeitos negativos sobre o corpo, mas ao que ele é, nele mesmo e por natureza: violência que escapa à vontade, dispêndio que extenua as forças,

⁶⁷ Derrida, op.cit., p. 192.

procriação ligada à morte futura do indivíduo. O ato sexual não inquieta porque releva do mal, mas sim porque perturba e ameaça a relação do indivíduo consigo mesmo e a constituição como sujeito moral: ele traz com ele, se não for medido e distribuído como convém, o desencadear das forças involuntárias, o enfraquecimento da energia e a morte sem descendência honrada.⁶⁸

Se a opção de Hilda Hilst foi dar ao texto o título “Pequena fábula para os indignados”, pode-se lê-lo inclusive como uma grande ironia, ainda que guarde complacência e ternura para com a natureza animal e o corpo às avessas do homem. O Isaiah de “Gestalt” é um dos poucos personagens das narrativas de Hilda Hilst que teve um “final feliz”. “Gestalt”, o título do texto, não foi escolhido aleatoriamente. A palavra, de origem alemã e sem uma tradução exata, pode sugerir forma, configuração, ou ainda o que está diante dos olhos, o que o olho humano pode captar como percepção.

O pensamento de Isaiah, o matemático, alcança a epifania no olhar o porco, já que pensá-lo seria impossível, e remete novamente ao olhar da gata, ou animot, de Derrida. Depois de situar a queda do homem no cruzamento das tradições escritas da Gênese (judeu-cristã-islâmica) e do mito grego de Prometeu, Derrida situa o momento em que o homem reivindicou de um só golpe sua propriedade e superioridade sobre a vida dita animal, uma superioridade incondicional e sacrificial.⁶⁹

Telle serait la loi d’une logique imperturbable, à la fois prométhénne et adamique, à la fois grecque et abrahamique (judéo-christiniano-islamique). Nous ne cesserions d’en vérifier l’invariance jusque dans notre modernité. Or, j’ai voulu me rappeler à la nudité devant le chat, depuis le temps, depuis un temps antérieur, dans le récit de la Génèse, depuis les temps où Adamam, alias Isch, crie leurs noms aux animaux *avant* la chute, nu mais avant d’avoir honte de sa nudité.

[...] Avant le mal et avant les maux, De l’animal peut-on parler? De l’animal peut-on s’approcher,

⁶⁸ Foucault, 1984, p. 172.

⁶⁹ Derrida, op. cit., p. 40.

et depuis l'animal se voir regardé nu? Depuis
l'animal avant le mal et avant les maux?⁷⁰

A obra de Hilda Hilst em seu pensamento acerca do animal humano e do não humano estabelece esta fronteira entre as duas escatologias, *Skatoslogos* e *Eskhatoslogos*⁷¹. Trata-se do homem ocupando seu lugar na natureza, como predador e presa, sujeito à linguagem e à morte. A escrita de H.H. opera simultaneamente na linguagem e no corpo da linguagem, com as mais baixas escatologias em suas funções orgânicas, sexuais e fisiológicas. Ao mesmo tempo se insere como homem racional e religioso num espaço sagrado e profano, de sacrifício e glória, de erotismo, de epifanias e suposições acerca da eternidade, um homem potencialmente pós-histórico, ou apocalíptico, refém da negação da morte e da espera ilusória de um fim glorioso.

4.2. *HOMO MANIACUS, HOMO SAPIENS, HOMO SACER* E A “MERDAFESTANÇA DA LINGUAGEM”

Em algumas das crônicas da coletânea intitulada *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995)*, publicada pela Editora Nankin em 1998, e pela Editora Globo, em 2007, Hilda Hilst referia-se ao *homo maniacus* - numa alusão à designação utilizada por Arthur Koestler (1905 – 1983) -, em substituição ao *homo sapiens*, nomenclatura esta que fazia a então articulista “ficar rindo por três dias atrás da porta”. Na crônica de 11 de janeiro de 1993, intitulada “Senhor de porcos e de homens”, H.H. reproduz o que, em sua opinião, seria um dos textos mais informativos a respeito do ser humano, escrito pelo próprio Koestler. Segue o trecho:

“O *Homo sapiens* é praticamente o único ser do reino animal carente de salvaguardas instintivas contra a matança de seres da mesma espécie, isto é, de membros de sua própria espécie. A ‘lei das selvas’ só conhece um único motivo legítimo para matar: a necessidade de alimentação. E isto apenas sob a condição de que o predador e a presa

⁷⁰Ibid, p. 40.

⁷¹No prefácio ao livro *Ficções*, publicado em 1977, o crítico Leo Gilson Ribeiro afirma que Hilda Hilst “reúne as duas escatologias: a do *Eskhatoslogos*, a doutrina final dos tempore do *Skatoslogos*, a doutrina que disserta sobre as fezes”, p.XI.

pertencam a espécies diferentes. No seio da mesma espécie, a competição e o conflito entre indivíduos ou grupos resolvem-se por simbólicas posturas de ameaça ou cerimoniais duelos que terminam com a fuga ou o gesto de rendição de um dos oponentes, raramente provocando ferimentos mortais. As forças inibidoras – tabus instintivos – contra a morte ou os ferimentos graves causados a seres da mesma espécie são tão fortes na maioria dos animais – inclusive nos primatas – como os instintos da fome, do sexo ou do medo. O homem é o único (afora alguns controvertidos fenômenos observados entre ratos e formigas) a praticar a matança de seres de sua espécie, em escala individual e coletiva, de maneira espontânea ou organizada, por motivos que variam desde os ciúmes sexuais até sofismas de doutrinas metafísicas. O permanente estado de guerra entre co-irmãos é uma característica básica da índole humana. Ademais, é adornado pela aplicação da tortura nas suas mais variadas formas, a começar pela crucificação até a morte na cadeira elétrica”. (KOESTLER, 1981, apud HILST, 2007, pp. 34, 35)

O poema que complementa a citação de Koestler nessa crônica de 1993 traz o gesto repetido do enfrentamento entre o Porco-poeta e o Senhor de porcos e homens: “Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco / À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta, / Senhor de porcos e de homens: Ouviste acaso, ou te foi familiar / Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve / O verbo amar?” [...].

A intratextualidade demonstrada nessa crônica que repete gestos não está apenas na inserção de um poema em meio à crônica, mas se insere principalmente na recorrência de uma alegoria que percorre os textos, muitos deles, da obra ficcional da autora: o porco. No contexto em que se apresenta, após o texto de Koestler, o que há para ressaltar é a posição da poeta como incômoda. Ela não se “enquadra” na classificação *homo sapiens*, prefere antes, ser classificada como porco-poeta, um ser híbrido. Essa posição retira a poeta da condição de *homo maniacus* e a aproxima de um ente animal, num devir animal, dos baixios, do charco, o porco, mas um porco com linguagem, um porco-poeta.

O porco de Hilda Hilst entra então numa categoria em que os dispositivos não o afetam porque ele não tem lugar, nem como homem nem como animal, pertence ao reino transgressor da linguagem. É linguagem em seu resíduo, como poesia ou em sua “merdafestança”. Hilda Hilst coloca-se então no reino inútil, como porco ou como poeta e rompe padrões de normas morais ou gêneros literários no reino animália. O “ser a três”, um dos multifacetados personagens, ou sempre o mesmo, de “Fluxo”, quer falar de seu “jeito inteiriço de ser a três”, quer contar de sua realeza, sua castidade e seu despudor. Quer ainda contar de ser seu “vir a ser”, que só se sabe no AGORA. Todo esforço do corpo resta na “merdafestança da linguagem”.

[...] estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que merdafestança de linguagem. (HILSTM 1970, pp. 45, 46.)

O porco-poeta, porém, aceitando seu lugar na merdafestança da linguagem, coloca-se separado do *homo sapiens* e do *homo maniacus*. Ocupa a posição soberana que aponta e acusa o *homo sapiens* e sua mediocridade estampada nas manias de superioridade. É o que sentencia com clareza a crônica de agosto do mesmo ano, utilizando-se mais uma vez das palavras do auto sacrificado Arthur Koestler:

Arthur Koestler: “Algo saiu errado em algum lugar durante os últimos estágios explosivos da evolução biológica do *Homo sapiens*”!!!!!! (as exclamações são minhas, porque quando leio ou escuto “*Homo sapiens*” fico rindo três horas atrás da porta). “É que existe uma falha, algum erro de construção potencialmente fatal, ocorrido em nosso equipamento original – mais especificamente nos circuitos do nosso sistema nervoso – que explicaria o traço de paranoia que perpassa toda nossa história. Os mais intuitivos diagnosticadores – os poetas – jamais cessaram de nos afirmar que o homem é ruim e sempre foi assim. Mas os antropólogos, os psiquiatras e os estudiosos da evolução não levam os poetas a sério e continuam inabaláveis diante da evidência

que lhes salta aos olhos.” Amado Koestler. No fim da vida, muito doente e sem esperanças, matou-se.⁷²

E a crônica finaliza com a sarcástica alusão ao antropólogo do *Potlatch*, Marcel Mauss: “Tô mal, *tomouse*, to Mauss, mais pra rato que pra antropólogo. Bom dia.”

No texto *O que é um dispositivo?*, advindo de conferências proferidas no Brasil em 2005, uma delas na Universidade Federal de Santa Catarina, Agamben cita Hegel e Heidegger, que classificam o homem como falante e mortal, como um ser-fundamento de uma negatividade, sem lugar, um ser infundado. Para Agamben, “os dispositivos não são um acidente em que os homens caíram por acaso, mas têm a sua raiz no mesmo processo de “hominização” que tornou “humanos” os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*”. E acrescenta que esse evento de produção do humano, chamado hominização “separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente”. Essa cisão que inibiu o homem de exercer plenamente sua animalidade em contato com o ambiente natural que lhe é inerente, promoveu um afastamento gradual, uma cisão cada vez mais problemática na relação do homem com seu próprio corpo e na relação receptor-desinibidor. Trata-se da cisão que separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente, isto é, com aquilo que Jakob von Uexkühl (1864-1944) e, depois dele, Heidegger chamam o círculo receptor-desinibidor. Quebrando ou interrompendo esta relação, produzem-se para o vivente o tédio – isto é, a capacidade de suspender a relação imediata com os “desinibidores” – e o Aberto, isto é, a possibilidade de conhecer o ente enquanto ente, de construir o mundo. Agamben parte filosoficamente de Heidegger e cita ainda investigações da biologia e da zoologia contemporâneas para falar desses desinibidores (Heidegger) ou “portadores de significado” (Jacob von Uexkühl). Ambos compreendem que o animal entra em relação com o outro apenas determinado por um círculo desinibidor, um ambiente que lhe confere movimento, ou comportamento. Esse comportamento define um estado de absorção, o animal fica absorto em si mesmo e incapaz, aturdido, para com o resto. Essa é, muito grosseiramente, a explicação para a diferença entre ambiente e mundo. O homem seria mais capaz de estar “aberto” ao mundo, ele tem uma percepção e uma conduta em relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo ao invés de

⁷² Hilst, op. cit., p. 103.

simplesmente, responder aturdido ao ambiente com suas práticas instintivas. E então Agamben volta ao conceito de aberto e retoma em parte a ideia do poema de Rilke, cujo trecho está reproduzido na epígrafe deste capítulo intitulado “Animalidade”, alegando que o animal, em sua relação com o desinibidor, encontra-se circunstancialmente aberto. No entanto, segue não revelado, não há apreensão do ente ou apreensão do mundo enquanto mundo.

Na verdade, não há como sabê-lo. Sabemos apenas que percebemos o animal, ele revela-se a nós como ente, em semelhança e/ou estranhamento. Como disse o personagem Isaiah do texto “Gestalt”, de Hilda Hilst, o animal atua em nossa circunstância. Os textos narrativos de Hilda Hilst operam na inversão desses pólos, profano e sagrado mesclam-se como o animal e o divino, o charco e a poesia, como se constantemente, como uma ordem caótica, se sobrepussem duas naturezas no homem, onde seria possível relacionar nosso lado animal como esse liame fundamental do espírito e da carne. A palavra porco pode designar a animalidade mais baixa, pode ser pejorativa e vil, como também ganha atributos de afeto e simplicidade nos olhos de um animal doméstico e inofensivo. Sua escrita atua como contradispositivo. Os ritos de passagem do animal para o homem, do homem para o divino, do sacrificado para o consagrado são realocados e destituídos de seu valor hierárquico.

Mas o homem médio, o leitor a quem se dirigia a mordaz cronista - também poeta e escritora incompreendida, “ser pensante”, com suas referências eruditas e reivindicações ético-políticas, - não recebia da escritora qualquer complacência. Decididamente incômoda, deseja para seu leitor, em suas crônicas dominicais, no auge da ironia, uma “boa missa” de domingo. Esse era o homem, nem *sapiens* nem *maniacus*, a quem Jankélévitch resolveu chamar, com sua extrema e característica lucidez, de *homo ethicus*:

Na sequência dos dias, o homem médio que podemos chamar *homo ethicus* vai aos seus grandes assuntos, corre aos seus pequenos prazeres e não se põe nenhum problema; ele não é sequer um cristão “do domingo de manhã”! O ser pensante está longe de pensar todo o tempo. Por maioria da razão, o instinto, no animal moral, não dorme senão com um olho: as vinganças da naturalidade, sensualidade ou voracidade, são frequentes; não menos frequentes as recaídas do amor-próprio; quanto às sonolências e às

distrações da consciência moral, elas ocupam a maior parte de nossa vida cotidiana. (JANKÉLEVITCH, 1991, p. 11)

Convém situar onde estaria o homem que se elabora nos personagens de Hilda Hilst, onde de fato interessa investigar suas conexões e desdobramentos na literatura contemporânea. Como é o homem contemporâneo de Hilda Hilst?

Na complexidade da teia de conceitos e ambivalências levantados por Giorgio Agamben para explicar o que se entenderia sobre o termo *homo sacer* ou vida sacra, tem-se de alguma maneira como pensá-los, os termos, relacionados aos personagens das narrativas de Hilda Hilst e muito frequentemente, talvez com ainda maior evidência, nos textos do “irmão” Samuel Beckett.

A “vida nua” desses personagens, que seria necessário delimitar por exemplo, no texto “O oco”, de Hilda Hilst (*Qadós*, 1973), e na trilogia de Beckett composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, escritos originalmente em francês sob os títulos *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) e *L’Innommable* (1953), situa-se entre a impunidade da sua morte, o estar no mundo com sua memória e sua escrita diante da inevitável e indiferente morte, e o veto ao sacrifício, na medida em que dispõe da escrita apenas para destruí-la, sem retorno ou sucesso.

O escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e a escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004), contemporâneos de um tempo de guerras, revoluções e repressão, poderiam ser apresentados como herdeiros de uma maneira de “dizer-a-verdade” que se dirige na contramão do discurso metafísico da *psychê*, em direção ao *bíos* como existência. Este “dizer-a-verdade” tão bem estabelecido nas obras de Beckett e Hilst trava-se num discurso de prestação de contas em que o eu, narrador multiplicado e fragmentado, apresenta-se como figura impotente e risível, exposta em sua nudez. Os arroubos e demais encantos da palavra cedem lugar à exposição de um corpo cheio de mazelas físicas, limitações de locomoção, putrefação e morte. Beckett e H.H. não poupam o leitor de suas abjeções e escatologias, a linguagem se faz com interlocução direta e ininterrupta. Resta ao leitor o constrangedor e desconfortável lugar de cúmplice de suas desgraças, como se assistisse à sua própria decadência física e moral.

O “dizer-a-verdade” aqui evocado remete ao cinismo a que se referiu Michel Foucault em suas aulas no *Collège de France*, pronunciadas entre 1983 e 1984. É evidente que toda a análise de Foucault do cinismo na Antiguidade a partir dos textos do período

helenístico e romano rende muito mais análises e derivações. Objetiva-se apenas problematizar a questão da *parresía*, a fala franca, o dizer-a-verdade, trans-historicamente revelado nas narrativas enunciadas.

Inimigos da realidade como o que está estabelecido como real, mas portadores da “coragem da verdade”, de onde irrompe um outro real, o do trauma e da história que não foi contada, Beckett e Hilst, entre alguns outros, tiveram de alguma forma, um sentido visionário de escrita. A falência da palavra, a perda da identidade, a falta de referências quanto ao conhecimento do próprio corpo, o (não) ter lugar nessa zona de indecidibilidade, entre uma matabilidade e uma insacriticabilidade, a fragmentação infinita de si em diversos narradores que se atravessam, assim como se atravessam diálogos, monólogos e fluxos de consciência, tudo parecia anunciar uma ruptura inevitável com a linguagem enquanto discurso comprometido com uma arte produtiva. Essa maneira de “dizer-a-verdade” escolhida no ofício da escrita foi transferida para a relação com os leitores.

A excentricidade é marca constante desses autores que cultivam a *parresía*. A verdade insolente e agressiva que encontramos em textos como “Molloy”, de Beckett, publicado em 1951, e “O oco”, de H.H., parte de *Pequenos discursos e um grande*, de 1977, assim como a metanarrativa constante, impõem um roteiro subjacente que fala do próprio ofício da escrita de profanar a linguagem e de fracassar sempre na tentativa de se comunicar o gesto profanatório.

No texto “O oco”, de H.H., o protagonista é um velho praticamente imobilizado, que se arrasta de bruços na praia, com uma ferida pútrida na canela, em meio a devaneios que levam tão irremediavelmente ao vazio, ao nada, um típico personagem Beckettiano. Vale lembrar que o personagem Molloy, criado por Beckett, também é um velho com deficiência em uma das pernas e com sérias dificuldades de locomoção, como grande parte dos personagens beckettianos, presos numa irreversível imobilidade. Ambos dependem da caridade alheia, à qual não reservam afeto ou simpatia, apenas aceitam o que lhes é dado, como resto. Seus pertences são mínimos, uma única vestimenta, e seu alimento também básico e pouco. Molloy cultiva o hábito de chupar pedras, numa dedicação concentrada de chupá-las de uma maneira ordenada, repetida e maníaca. Os sentimentos de ambos os personagens são completamente avessos a idealizações, quase além, ou aquém, do bem e do mal. Mesmo o amor é tratado como uma relação de troca de interesses ou conveniências. O lirismo ou qualquer contemplação poética são evitados, como riscos que representam um embuste de proteção ou pura desilusão. É interessante

perceber, por exemplo, a referência de ambos os personagens à lua, imagem poética por excelência. Como se não mais houvesse espaço para qualquer excesso ou como se não houvesse mais tempo para o luxo da poesia.

Segue o solilóquio do personagem de “O oco”: “Uma brisa vem vindo de lá, de cima uma claridade, não quero olhar mais para cima, se olhasse veria a lua, não quero vê-la, não tenho nada com a lua, nem com o rapto das sabinas, nem com o século doze.” Molloy também declara sua negação à lua: “Não me venham falar da Lua, não há Lua na minha noite, e se me ocorre falar de estrelas é por descuido.”

O enredo, em ambos os textos, se constrói num jorro ininterrupto, sem sequência lógica. Algumas figuras são comuns, como o cão, sempre se interpondo como uma alteridade que suscita reflexões sobre a condição humana/animal do personagem; a memória turva de um antes de tudo; a voz que teima em restabelecer a ordem em Hilda e restabelecer o silêncio em Beckett; a nebulosa incerteza de estar vivo ou morto, como se situasse numa zona de indecidibilidade; a alusão a personagens da mitologia, o muro, a colina, a falta de equilíbrio, a vacuidade mental, a matemática, etc. Também como pano de fundo, eles elegem a sombra e a persistência da morte. Pairem nos lugares onde esses personagens costumam percorrer, um assassinato, a crueldade ou a guerra. São tempo sombrios bem demarcados nesses dois textos dos contemporâneos e “irmãos” Samuel Beckett e Hilda Hilst. A linguagem acontece em vetores de tempos que se atravessam revelando fragmentos de memória onde o horror e o mal espreitam com assassinatos e extermínios, indiferença e cinismo.

Ambos tratam com sarcasmo as instituições ligadas à sociedade e ao trabalho, à religião e às relações intersociais. As constantes questões temáticas da ficção de Hilda Hilst, como em Beckett, giram em torno do sofrimento, da solidão, do fracasso, da angústia e da inviabilidade de respostas ao suplício de existir, como pode ser conferido neste trecho de *Molloy*, do autor de *Esperando Godot*, no qual o personagem insiste em relatar sua incomunicabilidade, “sua irreparável exposição na relação de abandono” (AGAMBEN, 2010, p. 85).

E estou de novo não diria sozinho, não, não é meu gênero, mas, como dizer, não sei, restituído a mim próprio, não, jamais me soltei, livre, aí está, não o que isto significa mas é a palavra que ouço dizer, livre para fazer o quê, nada fazer, saber, mas o quê, talvez as leis da consciência, da minha

consciência, que por exemplo a água sobe à medida que a gente mergulha nela, e que seria melhor, ou tão bom, apagar os textos ao invés de enegrecer as margens, raspar até que tudo fique branco e liso e que a besteira assuma seu verdadeiro rosto, um cu absurdo e sem saída.(BECKETT, 1988, p. 11)

O tempo é estabelecido desde o início de cada fluxo narrativo como algo incerto, ou perto do fim. Sem Deus, os personagens apenas confabulam um presente sem memória, porque “a matéria do tempo se esgota” e resta um esperar a morte, sem Deus, no oco “coçando as ressequidas canelas”.

Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade. Antes, antes era muito mais difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora que tudo isso acabou me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. (HILST, 1977, p. 129)

“Quanto a mim, gostaria agora de falar das coisas que me restam, despedir-me, acabar de morrer” (BECKETT, 1988, p. 5), é o que anuncia Molloy logo no início da narrativa. Ao personagem de “O oco”, que não recebe um nome, mas máscaras de diferentes e múltiplas *personas*, ocorre surgir uma mancha vermelha a cada vez que ele tenta rememorar de onde veio, a mancha impede que venham à tona as lembranças. Em *Molloy*, o personagem multifacetado em Molloy, Moran, Jaques, reclama uma mesma confusão de pensamentos, a cabeça “já não funciona” e tudo vai se perdendo, “ficamos também mudos e os ruídos se enfraquecem. É assim desde que se transpõe o limiar. A cabeça é que deve estar farta.”⁷³. Mais fácil e coerente então, para esses personagens, expor sua vida de cão, *Kynikós*.

Como se referia Foucault sobre os cínicos a partir dos textos helênicos que remetem à vida de Diógenes (o cínico – 413-323 a.c. aprox..) numa analogia com a vida de um cão, a propósito da *bios kynikós*:

⁷³ Beckett, 1988, p. 6.

Primeiro, a vida *kynikós* é uma vida de cão na medida em que não tem pudor, não tem vergonha, não tem respeito humano. É uma vida que faz em público e aos olhos de todos o que somente os cães e os animais ousam fazer, enquanto os homens geralmente escondem. A vida de cínico é uma vida de cão porque, como a dos cães, é indiferente. Indiferente a tudo o que pode acontecer, não se prende a nada, contenta-se com o que tem, não tem outras necessidades além das que pode satisfazer imediatamente. Terceiro, a vida dos cínicos é uma vida de cão, ela recebeu esse epíteto de *kynikós* porque é, de certo modo, uma vida que late, uma vida diacrítica (*diakritikós*), isto é, uma vida capaz de brigar, de latir contra os inimigos, que sabe distinguir os bons dos maus, os verdadeiros dos falsos, os amos dos inimigos.(FOUCAULT, 2011, pp. 213, 214)

Molloy, “como um porco” tem uma imagem pública próxima a de Diógenes [o cínico], na exposição explícita das “comodidades do corpo” e no sarcasmo desferido contra “as boas maneiras”:

E se eu sempre me comportei como um porco, a culpa não é minha, mas de meus superiores, que me corrigiam apenas em detalhes em lugar de me mostrar a essência do sistema, como acontece nos bons colégios anglo-saxões, e os princípios de onde decorrem as boas maneiras e a forma de passar, sem enganos, de uns a outros, e de remontar às origens a partir de um determinado comportamento. Porque isto me teria permitido, antes de exibir em público certas maneiras ditadas apenas pela comodidade do corpo, como o dedo no nariz, a mão nos colhões, o assoar sem lenço e a mijada ambulante, me referir às regras fundamentais de uma teoria razoável.⁷⁴

Os autores inserem os personagens de suas tramas como mendigos errantes. Como os cínicos, os protagonistas dos textos aqui citados, de Hilst e Beckett, não dispõem de roupas, a não ser os trajes

⁷⁴Ibid, p. 23.

utilizados, declarados como bens únicos de um inventário póstumo. Eles também não dispõem de casa ou família, lar ou pátria. É um modo de vida que se apresenta como condição da *parresía*. Segundo, Foucault:

Enfim, e sobretudo, esse modo de vida próprio dos cínicos tem, em relação à verdade, o que poderíamos chamar de um papel de prova. Ele permite mostrar, em sua nudez irredutível, as únicas coisas indispensáveis à vida humana, ou o que constitui sua essência mais elementar, mais rudimentar.⁷⁵

A *parresía* exercida pelos personagens dos textos citados é tipicamente moderna. Como diria o próprio Foucault, trata-se de um cinismo trans-histórico. Deslocado no tempo, o cinismo chega aos textos de Hilst e Beckett, onde se vislumbra uma condição para o dizer-a-verdade num mundo já sem verdades, ou onde as verdades estão estabelecidas a partir de premissas obscuras, nos discursos produzidos pelo poder. Não há uma verdade onde prevalecem valores do bem ou do belo, mas antes uma verdade sombria e sem saída, é a prática da reversão do valor da moeda, como postulou Foucault em sua leitura dos cínicos nos textos gregos desde o século IV: “O próprio corpo da verdade é tornado visível, e risível, em certo estilo de vida”. E reforça ainda que “exercer em sua vida e por sua vida o escândalo da verdade, é isso que foi praticado pelo cinismo”⁷⁶. Trata-se de uma obscena lucidez, como atestam em constantes divagações os personagens hilstianos.

Na aula de 29 de fevereiro de 1984, Foucault fala das diferentes interpretações acerca do cinismo, onde cita os pensadores Gehlen, Heinrich e Tillich e as derivações do cinismo em *Kynismus* antigo e o *Zynismus* contemporâneo e suas respectivas ideias no que concerne à experiência cínica de indexação à animalidade, um retorno ao primitivo animal, ou no que se refere a uma afirmação de si, da individualidade e do absurdo da existência no mundo moderno sem significação. Mas Foucault enfatiza a conjunção destas duas faces do cinismo num só pensamento.

[...] o cinismo é sempre apresentado como uma espécie de individualismo, de afirmação de si, uma exasperação da existência particular, da

⁷⁵ Foucault, op. cit., p. 150.

⁷⁶ Ibid. p. 152.

existência natural e animal, da existência em sua extrema singularidade, seja por oposição, em relação ao deslocamento das estruturas sociais da Antiguidade, seja em face do absurdo do mundo moderno.⁷⁷

Na mesma aula, Foucault fala da importância do estudo do cinismo na arte moderna sendo esta apresentada como “o veículo do modo de ser do cínico”, relacionando estilo de vida com a manifestação da verdade. Ele justifica esta afirmação argumentando que a arte, seja na literatura, na pintura ou na música, deve estabelecer com o real uma relação “da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência”. E cita exemplos desta maneira de desnudamento com início marcante em meados do séc. XIX, nas figuras de Baudelaire, Flaubert e Manet, cuja arte poderia ser encarada como antiplatônica e antiaristotélica, como “lugar de irrupção do elementar”. E daí as derivações “de Manet a Francis Bacon, de Baudelaire a Samuel Beckett ou Burroughs.”⁷⁸

Apesar e além de toda concepção de soberania que Foucault também revela em consonância ao cinismo, cabe ressaltar um tipo de soberania que pode ser atribuído a esses autores que viveram em sua obra o esboço de uma verdade, mesmo que esta verdade seja a sua, fragmentada e destroçada pelos adventos de uma era de catástrofes e desesperança. Os personagens cínicos de Hilst e Beckett situam-se na “esfera-limite do agir humano que se mantém unicamente em uma relação de exceção. Esta esfera é a decisão soberana, que suspende a lei no estado de exceção e assim implica nele a vida nua.” (AGAMBEN, 2010, p. 84)

Um grande salto por cima das reflexões de Agamben sobre a experiência ocidental do sagrado, com suas inumeráveis e ambivalentes concepções, é necessário para a arriscada aproximação desses cínicos de Hilda Hist e Samuel Beckett com o *homo sacer*. Ainda que reduza ao máximo os elementos históricos e documentais, propõe-se pensar esses autores como diagnosticadores de um tempo, ainda que o diagnóstico apenas revele sintomas, sem resultados conclusivos ou prescrições curativas. O *homo sacer* de H.H. e de Beckett “pertence a Deus na

⁷⁷Ibid. pp. 157, 158.

⁷⁸Ibid, p. 165.

forma da insacriticabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade”⁷⁹

Como aporte quase ilustrativo para o próximo capítulo, serão transcritos alguns trechos da curiosa passagem sobre os porcos a que Agamben se refere em suas derivações acerca do termo *sacer*. Segundo os estudos de Agamben, o termo indica uma zona de indistinção, entre o sagrado e o profano, “uma vida absolutamente matável, objeto de uma violência que excede tanto a esfera do direito quando a do sacrifício”⁸⁰. É nesta perspectiva que ele insere a digressão acerca dos porcos, como *sacres*. Segue a transcrição:

Assim os latinos chamavam *puri* aos leitões que, dez dias após o nascimento, eram considerados idôneos ao sacrifício. Mas Varrão (*De re rustica*, II, 4, 16) atesta que antigamente os porcos idôneos ao sacrifício eram chamados *sacres*. Longe de contradizer a insacriticabilidade do *homo sacer*, o termo aqui indica uma zona originária de indistinção, na qual *sacer* significava simplesmente uma vida matável (antes do sacrifício, o leitão não era ainda “sacro” no sentido de “consagrado aos deuses”, mas apenas matável.)⁸¹

A vida do homem contemporâneo segundo Hilda Hilst, consagrada e insacriticável, porque aquém do sagrado e do idôneo, e além de qualquer cumprimento, traz a sua literatura ao emblema visionário, a uma leitura contemporânea de nossos tempos, porque a vida nua do *homo sacer* diz respeito diretamente ao homem de hoje, virtualmente, *homines sacri*, ou ‘porcos idôneos’.

⁷⁹ Agamben, 2010, p. 84.

⁸⁰ Ibid, p. 87.

⁸¹ Ibid, p. 99.

5. A PROFANAÇÃO DO SIMBÓLICO

Apesar da distância que pode parecer intransponível entre o unicórnio de Hilda Hilst e o unicórnio das tapeçarias do Musée de Cluny, ou do unicórnio de Jung; apesar da distância entre o porco de Hilda Hilst e o porco da tradição medieval, parte-se do princípio de que essas distâncias são apenas cronológicas e geográficas, quase tudo é passível de aproximações e reutilizações, em diferentes cargas discursivas e relações imagéticas. Não foi por mero acaso que Bataille e sua trupe empreenderam através da revista *Document* a leitura às avessas de inúmeros documentos etnográficos de tempos e lugares restritos até então ao círculo dos estudos antropológicos. Não parece fantasiosa a identificação dos cavalos de Picasso com os cavalos do pintor anônimo encontradas na gruta de Chauvet-Pont-d'Arc, em Ardèche, trazidos ao cinema documentário pelo cineasta alemão Werner Herzog, em *Cave of Forgotten Dreams*.⁸²

5.1. O PORCO

La criatura – explica Pascal – “no es ni ángel ni bestia...” ¿Qué significa esto? Quien no es ni lo uno ni lo otro (neutrum), ¿será acaso un tercer-ser, una criatura media instalada en el entre-dos, domiciliada en el entresuelo? ¡De ninguna manera! El ni ángel-ni bestia no es un tertium quid, un tercer orden intermedio entre la bestia y el ángel. ¿Hace falta, pues, pensar que es, a la vez, uno y otro (utrumque). Este caso nos remite,

⁸² Essa análise da aproximação de Picasso com a caverna de Ardèche é de Alain Badiou, conforme Raul Antelo: “[...]a partir del análisis de Badiou, en *Lógica de los mundos*, donde se comparan dos grupos de caballos, los de la gruta de Chauvet-Pont-d'Arc, en Ardèche, la misma filmada por Werner Herzog, en *Cave of Forgotten Dreams* (2010), y los de Picasso (separados por treinta mil años y por el desconocimiento, ya que Picasso no podía conocerlos porque fueron descubiertos después); Fabián Ludueña postula que el objetivo inestético de Badiou sería la creación sensible de la Idea, en la cual se reúnen finalmente creación y eternidad, una vez que ambas figuras, la de la cueva y la de Picasso, participan de la verdad y en ese sentido se diría que ambos artistas, el anónimo y el vanguardista, habrían pintado el *mismo* caballo. ANTELO, Raul. *Foucault, el monstruo y la vida*. In: *Voz y Escritura*. Revista de Estudios Literarios. N° 20, 2012, p. 20.

por otra parte, al precedente, pues si la criatura es un híbrido de espíritu y materia, por eso mismo representa un tercer género de existencia, que no es alma sin cuerpo ni cuerpo sin alma, que es a parte iguales mitad ángel y mitad bestia...

(Vladimir Jankélévitch, 1960)

[...] parce que son groin est toujours tourné vers la terre, le porc incarne aussi le matérialisme le plus bas, les excès et l'absence de toute norme.

(Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté – Dossier de l'art, 2003)

La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un Bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau! J'essayais mes dents sur l'écorce des arbres; mon groin, je le contemplais avec délice. Il ne reste plus la moindre parcelle de divinité: je sus élever mon âme jusqu'à l'excessive hauteur de cette volupté ineffable.

(Comte de Lautréamont – Isidore Ducasse, 1868-1869)

A questão simbólica que subjaz às figuras do porco e do unicórnio não pode ser ignorada. Por certo, a própria autora não a ignorou. O simbolismo do porco revela uma ambiguidade instigante, como representativo da glotonaria, do egoísmo, da luxúria, da obstinação e da ignorância, mas também da fertilidade, da prosperidade e da felicidade. Muitas são as referências mitológicas que podem ser evocadas para elaborar seu perfil simbólico, desde os antigos egípcios com a Deusa Nut, à mitologia judaica, incluindo a enigmática passagem do Novo Testamento, Mateus 8.30-34 e Lucas 8.32-36, onde demônios saem do corpo de um homem chamado Legião e entram nos porcos que se atiram endemoniados num despenhadeiro e se afogam num lago, ao que poderíamos chamar um ato de auto-sacrifício. A lembrança dessa passagem bíblica torna-se curiosa pela utilização da mesma por Dostoiévski em seu romance *Os demônios*. É justamente a citação do Evangelho de Lucas referente aos porcos que serve de epígrafe à obra.

No final do romance, o personagem Stiepan Trofimovitch Vierkhoviénski convalescendo, pede de seu leito, a Sófia Matvêievna que leia pra ele a tal passagem bíblica, “a dos porcos”, para que ele a rememore “ao pé da letra”. A personagem Sófia Matvêievna lê então a mesma passagem de Lucas que se encontra na epígrafe do livro de Dostoiévski:

“Ora, andava ali, pastando no monte, uma grande manada de porcos; rogaram-lhe que lhes permitisse entrar naqueles porcos. E Jesus o permitiu. Tendo os demônios saído do homem, entraram nos porcos, e a manada precipitou-se despenhadeiro abaixo, para dentro do lago, e se afogou. Os porquinhos, vendo o que acontecera, fugiram e foram anuncia-lo na cidade e pelos campos. Então saiu o povo para ver o que se passara, e foram ter com Jesus. De fato acharam o homem de quem saíram os demônios, vestido, em perfeito juízo, assentado aos pés de Jesus; e ficaram dominados pelo terror. E algumas pessoas que tinham presenciado os fatos contaram-lhes também como fora salvo o endemoniado.”

- Minha amiga – pronunciou Stiepan Trofimovitch em grande agitação -, *savez vous*, essa passagem maravilhosa e... inusitada foi, em toda a minha vida, uma pedra no meio do caminho... *dans ce livre...* de sorte que gravei essa passagem ainda na infância. Acaba de me vir à cabeça uma ideia; *une comparaison*. [...] Esses demônios, que saem de um doente e entram nos porcos, são todas as chagas, todos os miasmas, toda a imundície, todos os demônios e demoniozinhos que se acumularam na nossa Rússia grande, doente e querida para todo o sempre, todo o sempre! [...] Mas a grande ideia e a grande vontade descerão do alto como desceram sobre aquele louco endemoniado e sairão todos esses demônios, toda a imundície, toda a nojeira que apodreceu na superfície... e eles mesmos hão de pedir para entrar nos porcos. Aliás, até já entraram, é possível! Somos nós [...] e nós nos lançaremos, loucos e endemoniados, de um rochedo no mar e todos nos afogaremos, pois para lá é que segue o nosso caminho, porque é só

para isso que servimos. (DOSTOIÉVSKI, 2004, pp. 632, 633)

O conto de Guimarães Rosa, com o sugestivo nome de *O porco e seu espírito* também não está longe da passagem bíblica. O personagem Migudonho, “*satanasado*”, “na cama chafurdado”, amaldiçoa o porco que comeu, o porco “comido, não destruído, o porco interno sapecava-o”. O porco de Rosa satanisa-o por dentro, roendo sua inveja e ira, engordando e inchando, doendo, fazendo-se sujeito. A metamorfose de Rosa, de caráter mais sertanejo e prosaico, traz o personagem Migudonho na matança, comilança e sangração do porco Teixeira, que logo toma conta de tudo, roendo as entranhas de Migudonho. Este, Migudonho, depois do sacrifício e excesso no destrinchar o porco, que enquanto o matava a faca, “Tomava trago. Destrinchava.”, e tentava-lhe “aquela carne rosada, mesmo crua, abria gostoso exalar, dava alma”. Migudonho, “do porco não se desembaraçava”, mas “ais, a barriga belicou-o. O danado do porco – sua noção.”. E o “porco fazia-se o sujeito, não o objeto da atual representação.” Na vingança do porco, “comido, não destruído”, “Migudonho não era mais só Migudonho. Doíam-lhe, ele e o porco, tão unidos, inseparáveis, intratáveis.” (ROSA, pp. 106, 107, 108, 109)

Samuel Beckett por sua vez, traz o personagem Louis, no segundo livro de sua trilogia, *Malone Meurt*, de 1951, como um gordo matador e esquartejador de porcos. Numa das histórias contadas pelo narrador que está imobilizado esperando pela morte numa cama, surge esse personagem que demonstra também, à sua maneira, raiva e culpa perante um porco, tal qual o Migudonho de Guimarães. Louis, *le gros*, amava seu ofício e sentia-se orgulhoso por executá-lo tão bem como um artista. Toda sua vida, além da matança dos porcos, resumia-se a esperar a data de festejos do nascimento do Salvador num estábulo. Após as longas caminhadas que realizava aos lugares onde era chamado para os préstimos da matança e esquartejamento de um porco, voltava ébrio, exultante e cansado, rejubilando-se por ainda ser necessário, apesar da idade avançada. E durante alguns dias, entendia a família com a mesma ladainha, falando-lhes do porco que despachara, diria a outro mundo, se não soubesse que os porcos só tinham este. A esposa de Louis, passiva e sofrida, cedia-lhe *son con* (a cona) como forma de se proteger da ira do marido, pois caso oferecesse qualquer resistência, este a golpeava impiedosamente até o arrependimento. E para voltar aos porcos,

Et pour revenir aux cochons, Louis continuait à entretenir les siens, le soir, à la chandelle, de celui qu'il venait de tuer, jusqu'au jour où on l'appelait pour en tuer un autre. Alors sa conversation roulait entièrement sur ce dernier, si différent de l'autre sous tous les rapports, tellement différent au fond le même. Car tous les cochons sont pareils, quand on les connaît bien, se débattant, criant, saignant, criant, saignant, criant, se débattant, geignant et s'évanouissant à peu près de la même façon, d'une façon qui n'est qu'à eux et dont ne saurait user un agneau, par exemple, ou un chavreau.(BECKETT, 1990, pp. 43, 44)

Contudo, algo de curioso acontecia nessa íntima relação entre Louis e o porco e sua morte. Apesar da habilidade no ato de abater e carnear o animal, do hábito de vê-lo debater-se, gritando e sangrando até o total desfalecimento, Louis tinha dificuldades em criá-los e tratá-los. Os porcos, que mantinha presos, nunca atingiam um peso superior a 60 quilos. E permaneciam encerrados na pocilga, magros, cegos e débeis, até o dia do abate, um pouco antes do natal. Louis temia impor-lhes qualquer exercício físico e mesmo expô-los à luz do dia, ao ar livre. Quando chega o tempo do abate, o matador de porcos então, com raiva, sem (querer) compreender que a culpa da debilidade do porco era sua, não dele, mata-o, sem se apressar, mas bradando a profunda ingratidão do animal, a quem ele tão delicadamente mimara “[...] il ne pouvait ou ne voulait pas comprendre que la faute n'en était pas au cochon, mais à lui-même, que l'avait trop dorloté. Et il persistait dans son erreur.”⁸³

Voltando agora aos porcos simbólicos e históricos, em torno do porco há tantas simbologias e citações nas escrituras sagradas e história da Idade Média quanto os animais heráldicos, como o leão e a águia, e onde o porco ainda figura como javali. Mas é interessante dar um panorama da singular mitificação de que foi alvo. O historiador francês Michel Pastoreau dedicou-lhe um livro, *Le cochon: Histoire d'un cousin mal aimé*, publicado em 2009, pela Gallimard. Nesse livro, Pastoreau alude desde aos sacrifícios antigos à lenda do fiel porco que acompanhava Santo Antônio, passando pelos interditos da Torah e do Corão, além da própria bíblia, num compêndio de informações retirados de mais de 170 documentos e imagens que evidenciam a simbologia do

⁸³ Beckett, 1990, p. 45.

porco e as crenças que demonstram a ambiguidade de que sempre foi alvo, entre puro e impuro, sagrado e profano.

A ambiguidade é bem representada por estas duas passagens que seguem transcritas, retiradas respectivamente de uma compilação enciclopédica e de um bestiário latinos, ambos do século XII.

Le porc est un animal docile qui obéit à son maître et le protège contre les bêtes de la forêt. Avec ses boutoirs, il repousse vaillamment des animaux plus forts que lui. Chaque jour il se contente de la nourriture qu'il trouve dans le sol, mais, comme le chien, ne refuse jamais ce qu'on lui donne. Il est de tempérament chaud et plein d'ardeur; son ouïe est plus fine que celle de l'homme [...]. La femelle met bas de nombreux enfants don't elle s'occupe dès la naissance. C'est une mère attentionnée: quand il y a plus de porcelets que de mamelles, elle partage son repas avec ceux qui n'ont rien.

Liber de naturis rerum,
compilation encyclopédique latine du XII^e

Le porc est une bete immonde qui fouille constamment la terre avec son groin pour y chercher sa nourriture. Il regarde toujours vers le sol et ne lève jamais la tête vers le Seigneur. C'est pourquoi il est l'image de l'homme pécheur qui préfère les biens de ce monde aux trésors du Ciel. Bien qu'il ait l'ouïe fine, le verrat n'entend pas la parole de Dieu mais prefere écouter les appels incessants de son ventre. Il symbolise les puissants qui ne travaillent pas et ne son jamais rassasiés des plaisirs. La truie est une femelle lascive qui ne possède pas de bile; ses porcelets sont plus nombreux que ses mamelles. Elle mange souvent des ordures ou des charognes et parfois même se plaît à dévorer la chair de ses propres enfants.

Liber animalium,
bestiaire latin du XII^e⁸⁴

⁸⁴ PASTOUREAU, Michel. *Le Cochon: Histoire d'un cousin mal aimé*. 2009.

As lendas e mitos retomados por Pastoreau remontam aos séculos antes de Cristo, quando do sacrifício do porco ao culto de Osiris, mito da região do Vale do Nilo. Sua carne, então considerada impura, não era consumida - e de animal sagrado oferecido ao deus do Nilo, Osiris, ou à deusa do céu, dos astros e da chuva, Nut -, o porco passou a atributo de Seth, o deus demoníaco da mitologia egípcia. Entre os gregos, o porco era oferecido em sacrifício a Demeter, deusa das estações e da fertilidade, bem como à sua versão romana, Céres. Já entre os Celtas, atributo do deus Ésus, ancestral de todos os outros deuses, o porco simboliza coragem, força espiritual e energia criadora, podendo ser associado à guerra ou à vida religiosa.

Desde fins do século V, os porcos aumentaram em quantidade, e na França, povoaram selvagens as florestas parisienses ou foram domesticados nos povoados das cidades circundantes, onde andavam à solta em meio às gentes, revelando sua face destruidora. Causavam problemas nas florestas onde se alimentavam desmedidamente de grãos e danificavam ervas e árvores. Nas cidades, alimentavam-se dos dejetos das casas, feiras, dos mercados, bem como de cemitérios. Conta Pastoreau que no início do século XIII, o rei francês Philippe Auguste fez erguer um muro ao redor do cemitério *des Innocents* para impedir que os porcos desenterrassem os mortos. Depois da antiguidade, o porco urbano aparece então como um animal frequentemente representado como desordeiro, como causador de acidentes e até mesmo como devorador de crianças.

O tratado *L'Histoire Naturelle*, de Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, é citado pelo autor como uma das obras que reforçaram o caráter ambivalente do porco, enfatizando esse gênero ambíguo que se sobrepõe a qualquer outra criatura do reino animal. É nesse tratado de história natural do séc. XVIII que se encontra uma das primeiras e mais completas descrições anatômicas do porco, expondo a enorme semelhança entre os órgãos internos dos suínos e dos homens. Mas a questão simbólica é aludida numa quase indiferença às informações científicas, porque Buffon excede-se na antipatia pela criatura revelando julgamentos acerca do animal que vão além das questões zoológicas. O trecho a seguir, em que Pastoreau cita Buffon, serve para mostrar o quanto as observações simbólicas contribuíram para os tabus em torno do porco.

De tous les quadrupèdes, le cochon paraît être l'animal le plus brut; les imperfections de la forme

semblent influer sur le naturel, toutes ses habitudes sont grossières, tous ses goûts sont immondes, toutes ses sensations se réduisent à une luxure furieuse et à une gourmandise brutale qui lui fait dévorer indistinctement tout ce qui se présente, et même sa progéniture au moment qu'elle vient de naître.⁸⁵

O cristianismo medieval tampouco tem grandes simpatias pelos suínos. Visto pelos cristãos como criatura bruta e suja, prisioneiro dos instintos mais baixos e grosseiros. Vez por outra, guarda exceções na miríade de imagens das escrituras, como na fábula do porco de Santo Antônio, fiel e leal companheiro nas tentações que sufocavam o santo. Muitas vezes foi representado por artistas do medievo, como Bosch, com *A tentação de Santo Antônio*. Mais recentemente, uma mesma tentação, a da luxúria, é apresentada na versão do simbolista e decadentista belga Félicien Rops.

O porco como tabu ganha proporções significativas quando acercamo-nos da cultura judaica. Os israelitas são impedidos de comer a carne do porco, sendo esta considerada impura. O interdito consta do Levítico, 11, 7 e do Deuteronômio, 14, 8 e perdura até os dias de hoje. Desde a fundação do Estado moderno de Israel, a criação de suínos foi proibida por todo o território. A rejeição é relativa não apenas à sua carne como ao animal vivo propriamente dito, que não deve ser tocado, mas estende-se à utilização de seu coró, seu leite, secreções, órgãos e até mesmo seu nome, que se evita escrever ou pronunciar. O Talmude, por exemplo, para não nomeá-lo, utiliza a expressão “uma outra coisa” (*davar aher*).

Pastoureau acrescenta que alguns eruditos atentam para o caráter sagrado do animal como causa de sua posterior interdição. A hipótese de um antecedente sagrado traz o porco, ou o javali, como um animal totêmico dos clãs hebreus primitivos. Alguns dos antigos autores gregos, como Plutarco já haviam creditado tal interdição ao caráter sagrado do animal entre os povos judeus. Uma outra explicação de origem histórica remonta ao século XIX, que explica ser o porco um animal votivo e sacrificial em uma grande parte do oriente próximo antigo, em especial do povo de Canaã, que ocupava a Palestina antes ainda que o povo judeu, sendo portanto a interdição concernente à concorrência de religiões entre esses povos, que teriam suas práticas culturais

⁸⁵ PASTOREAU apud COMTE DE BUFFON, 2009, p. 50.

combatidas pelos povos que os procederiam mais tarde nessa região. Nessas alturas, Pastoreau interroga-se sobre a distinção operada pela cultura e religião judaicas como sendo uma maneira de distinguir-se de outros povos, num sentido que lhes conferiria identidade e pureza em relação aos outros. Sergio Lima, o autor de *O corpo significa*, alerta a partir de Lacan que todas as transposições de um mesmo mito revelam a certeza de que “a ordem do símbolo não pode mais ser concebida como constituída pelo homem, mas sim como o constituindo.” (LACAN apud LIMA, 1976, p. 207). É também Sérgio Lima, nesse mesmo trecho em que cita Lacan, que escreve uma nota explicativa ligada às metamorfoses da lendária personagem bretã do séc. V, Dahud Ahès:

Parece-me que todos os fantasmas masculinos cristalizaram-se na “Déesse Truie” (**Deusa-Porca**) ou na “Déesse Sanglier” (Deusa-Javali). Recalcou-se a imagem da Deusa, daquela que trazia a prosperidade e o amor. Guardou-se a imagem da sexualidade a mais baixa, ligada ao sangue a à podridão. De fato, a Déesse Truie (Deusa-Porca) transformou-se na “Cochonne” com tudo aquilo que esta palavra comporta de sentido real ou figurado no vocabulário contemporâneo. (LIMA, 1976, p. 207)

Essa suposta dualidade do porco, de puro e impuro, sagrado e profano, faz com que se pense nas diversas categorias onde se inserem os nomes do porco em Hilda Hilst. São matizes que vão do abjeto ao divino, passando por banalidades cotidianas, como a expressão “escrever coisas porcas”, personagens que cuidam dos porcos, etc., assim como Bataille pode designar Deus por porco e em seguida dizer que aos seres resta chafurdar como porcos na lama. Antes de uma dualidade que encerra a mitologia do porco, ou mesmo uma ambivalência, Hilda Hilst insere em sua concepção alegórica do porco uma plurivalência. Mais uma vez, sua escrita sugere caminhos de complexidade e mescla que sustentam romper com toda e qualquer separação de ordem moral. Lê-se em Jankélévitch:

La alternativa entre lo puro y lo impuro se hace menos tajante a partir del momento en el que la disyunción dualista cede el lugar a la complejidad pluralista: lo puro no se ha convertido en impuro pactando una alianza con un corruptor, sino que lo puro es ya, si no impuro en el interior, sí al menos

compuesto; lo simple es intrínsecamente múltiple. Luego de la opción simplista e intransigente que el dual nos impone, el plural parece compatible con los matices, los compromisos y las evasivas: el pluralismo, en efecto, dice sí a la pluralidad, allí donde el dualismo decía no a la dualidad; el pluralismo es una aceptación y una afirmación, mientras que el dualismo es una protesta. (JANKÉLEVITCH, 2011, p. 127)

No entanto, essa mescla, essa indecidibilidade da leitura plurivalente dos mitos ou dos próprios valores que se encontram nos textos contemporâneos, desde ao menos Lautréamont, nem sempre implica em Hilda Hilst uma mescla total, onde se confundem as naturezas do bem e do mal, do puro e do impuro, ou mesmo do homem e do animal. O porco de Hilda Hilst, o animal propriamente dito, aparece como porco, sem as vicissitudes humanas, sem complexidades, sem plurivalências. Mas ao mesmo tempo é deslocado para outros discursos, demonstrando que a plurivalência e a complexidade estão na linguagem, não no porco.

Coexistem no porco da linguagem de Hilda Hilst as duas naturezas, a animal e a divina, justamente como reitera Jankélévitch, quando fala do *cum*, ou com, da coexistência, uma vida em comum, mas dupla, da alma e do corpo. Cada uma dessas “substâncias gêmeas” influenciam-se e coexistem, com sua própria linguagem, não sem tensão e passionalidade.⁸⁶ Nessa tensão da linguagem que se apresenta em confusão e impureza, o impuro contagia, promove a desordem, macula a inocência e a pureza que há em sua volta; complica o simples, ou o lógico. Portanto, apesar da inocência do animal porco de Hilda Hilst, a escolha pelo porco na alegoria transformada em linguagem já não é da ordem do simplório, da via simples e apaziguante do pacífico porco, há clara intenção de uma coexistência tensa e complexa, plurivalente. Na linguagem, a mescla segue infinitos desdobramentos do puro e do impuro, como uma leitura contemporânea do mito, destituído do valor simbólico.

Quanto aos interditos à carne do porco, entre os muçulmanos que o obedecem a partir do próprio Corão, algumas tribos árabes e demais tribos nômades também comungam da proibição e reputam ao porco o epíteto de impuro. Pastoureau afirma que o lugar dos porcos nas Escrituras é sempre desvalorizado, sendo no Antigo Testamento,

⁸⁶ Jankélévitch, 2011, p. 61.

classificados como o animal impuro por excelência, atributo do mundo pagão e dos inimigos de Israel. Ser guardador de porcos, por exemplo, é a imagem da decadência suprema entre os hebreus. No Novo Testamento (Luc, 15, 11-32) conservam-se os mesmos conceitos negativos em relação ao porco, como no caso da parábola do filho pródigo que após dilapidar todos os seus bens é obrigado, numa espécie de castigo divino, a ser guardião de porcos. Vale lembrar que guardar os porcos é a atividade a qual se dedica Agda, do livro *Kadosh*, o eleito e separado.⁸⁷

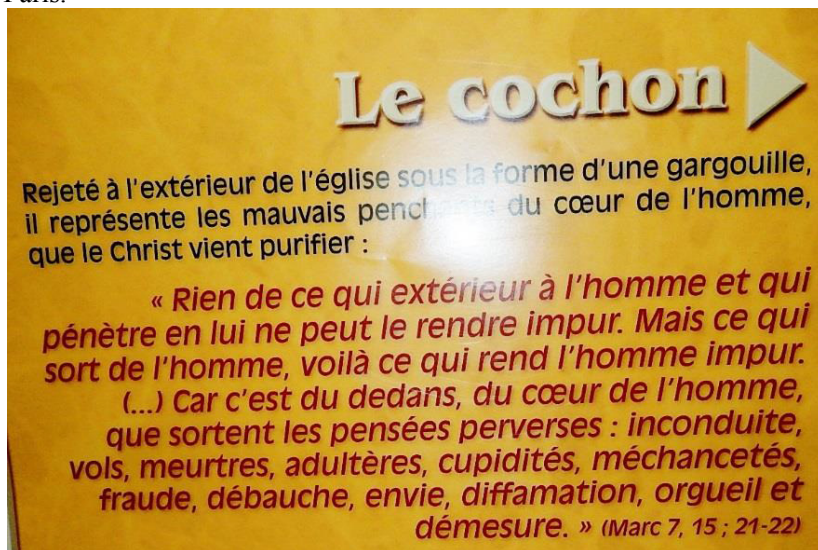
Evidentemente que as escrituras acabaram por relacionar o porco a Satan no catolicismo dos padres da igreja, assim como atributo de alguns dos vícios que figuram entre os pecados capitais: a gula, a luxúria e a ira. Acima de todos, a gula é o pecado preferido da simbologia medieval na referência ao porco com sua boca sempre aberta e pronta a devorar todas as imundícies, desde lixos mundanos a excrementos e cadáveres: “Il ne regarde jamais vers le ciel – c’est-à-dire vers Dieu – mais vers le sol, où il espère trouver quelque nourriture.”⁸⁸

Esse porco infernal e atributo dos pecados é uma imagem frequente nas esculturas góticas e na pintura escatológica do fim da Idade Média. Pode-se ainda hoje encontrá-lo como uma gárgula na Sacre Coeur, de Paris. Dentro da igreja, é possível ler a informação concernente à imagem esculpida da gárgula porco e à representação que ela traz dos pecados e vicissitudes humanos. Segue a transcrição de um texto explicativo da imagem aos turistas que se acotovelam na basílica parisiense em Montmartre.

⁸⁷ A raiz dessa palavra deriva do verbo separar e também de santificar. É um vocábulo que descreve a separação entre o sagrado e o profano, sendo que na concepção hebraica, o sagrado designa o que é puro, opondo-se àquilo que é impuro e demasiado humano. Kadosh designa portanto uma relação de oposição e separação do sagrado e do profano. Nos monólogos interiores do Kadosh de Hilda Hilst, lê-se: “Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS DEUS AENIGMÁTICA SCIENTIA. Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh.” (HILST, 2002, p. 37)

⁸⁸ Pastoureau, op. cit., p. 97.

Figura 5 – Reprodução de cartaz afixado no interior da *Sacre Coeur*, Paris.



Fonte: Foto obtida em Paris, no interior da *Sacre Coeur*, em outubro de 2013, pela autora.

Da antiguidade aos fins da Idade Média, a luxúria tomou o lugar da gula nas atribuições do porco. Antes relegado ao cão, a luxúria transfere-se fortemente ao porco, tendo o mesmo se transformado em animal libidinoso por excelência entre os séculos XV e XVII.

Quando Bataille fala do baixo meretrício em seu trabalho sobre o erotismo, o animal é citado diversas vezes com essa conotação luxuriosa e degradada. Ele afirma sobre a mulher do baixo meretrício que, estranha à interdição, “se rebaixa à categoria dos animais: geralmente ela suscita uma repulsa semelhante àquela que a maioria das civilizações demonstraram pelas porcas.” (BATAILLE, 2004, p. 211). Uma espécie de degradação imposta pela pobreza entre, por exemplo, os que compunham o *lumpemproletariado* de Marx, desobrigaria-os das interdições e deixaria livre curso ao impulso animal. O porco de Bataille estaria ligado então à luxúria e à degradação.

A mulher do baixo meretrício está no último grau de degradação. Ela poderia ser tão indiferente às interdições quanto o animal, mas, impotente para alcançar a perfeita indiferença, ela conhece as

interdições que os outros observam: ela não somente está degradada, como também lhe é dada a possibilidade de conhecer sua degradação. Ela se sabe humana. Mesmo sem vergonha, ela pode ter a consciência de viver como os porcos. (BATAILLE, 2004, pp. 212, 213)

A palavra francesa “cochonneries” refere-se aos atos e práticas obscenas às quais se entregam os homens impuros, os pecadores na luxúria. Entre os franceses é muito mais obsceno chamar alguém de “cochon” ou “cochonne”, do que de “porc” ou “truie”. Essa referência de perversão da língua na palavra “cochonnerie” e seus desdobramentos dá ensejo à alusão da crítica que os textos de Hilda Hilst receberam quando de sua tradução para o francês em 1997. A crítica era intitulada *La cochonnehilstérique* (A porca hística, ou a porca ‘hilstérica’), com o subtítulo: “Hilda Hilst ne tient que par un fil a Dieu, Bataille et La cochonnerie. Deux nouvelles de La Brésilienne disjonctée”, publicada no jornal *Libération* e escrita por Eric Loret. O artigo crítico se deu por ocasião da tradução para o francês das obras *A obscena Senhora D*, de 1982, e *Com meus olhos de cão*, de 1986, lançados em Paris num mesmo livro como *L’Obscène Madame D suivi de le chien*. Na entrevista aos *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles, H.H. reclama da crítica francesa, mas deixa no ar um misto de lamento com certo orgulho, o que dá a ideia de essa suposta insatisfação ser quase um fingimento. A escritora alegara então que, enquanto por aqui os editores “não lhe davam a mínima”, o editor da Gallimard, de Paris, dissera não compreender porque eles (os leitores ou a crítica) acharam difícil a leitura de sua obra. Ela então falara da tal crítica do *Libération*: “[...] me chamaram de porca hística. Eu até chorei. Pensei: “Quer dizer que não é só no Brasil, na França também?”. O texto de Loret exaltava a proximidade da literatura de Hilda Hilst com Georges Bataille, a qual chamou uma “incontestável ortodoxia bataillana”. Logo no início pode-se ler: “Bataille nous avait pourtant prévenu: “Dieu, s’il savait, sarait un porc.” C’est ainsi que Hillé, “théophage incestueuse dite également par Euhd Madame D, devient une grosse cochonne”. Loret cita ainda, sem nomear, um recente sucesso de publicação na França, àquela época, fim dos 90. Tratava-se, evidentemente, do livro *Truismes*, de Marie Darrieussecq, publicado um ano antes da tradução da *Obscena Senhora D* para o francês.

*Truismes*⁸⁹, publicado no Brasil em 1997 com o título *Porcarias*, pela Companhia das Letras, conta a história de uma vendedora de perfumes e demais cosméticos que trabalha numa perfumaria que na verdade serve de fachada para uma casa de massagem e prostituição. A personagem narradora se transforma lenta e literalmente numa porca. A narrativa é crua, a personagem, diferente da Hillé, de H.H., não sucumbe aos delírios e reflexões existenciais, mas há um fio condutor na narrativa de Darrieussecq que conduz ao pensamento da solidão e da angústia na vida de uma mulher que se encontra inadaptada ao mundo. O mundo de *Porcarias*, indiferente e cínico, é um mundo do devir, rumo ao terceiro milênio, com redes de extermínio institucionalizados e políticas de bons costumes. Atrocidades e barbáries são cometidas em nome da luxúria, há dispêndio e usura sem limites. Mas a personagem não julga, apenas deixa-se levar pelos acontecimentos que acabam por lhe induzir à metamorfose. Não explicitamente, há traços de uma crítica às mentiras de uma sociedade “politicamente correta”, moralista e hipócrita, e à ditadura da beleza da indústria cosmética que impõe padrões de aceitação a serem seguidos pelo sexo feminino. Toda a narrativa coloca no animal a docilidade e o vínculo natural em sentido oposto com o que acontece com o homem. A linguagem é irônica e em alguns momentos, quase cômica, como por exemplo, o lema que circulava nas campanhas políticas, “Por um mundo mais saudável”, ou o nome da grife “Seu-Lobo-Está-Aí”, cujo dono, Yvan, torna-se amante da porca e vira lobo, ou melhor, um lobisomem que devora entregadores de pizzas. Além da comicidade tensa e de tonalidades sarcásticas, outros procedimentos com a escrita, como dirigir-se jocosamente ao leitor, por exemplo, aproximam a novela com momentos nos textos *A Obscena senhora D* ou mesmo *O unicórnio*, de Hilst. Pode-se dizer que a personagem sofria da mesma frustração de ser um porco com vontade de ter asas: “Não tinha mais nada que me prendesse à cidade, junto com as pessoas. Eu ia poder levantar voo junto com os passarinhos se não fosse tão pesada.” No fim

⁸⁹ Numa determinada passagem deste livro, a narradora se refere a uma matéria lida numa revista feminina, cujo nome não lembra se era “Femme femme” ou “Ma beauté ma santé”, onde soube que a vulva de porca recheada era o prato predileto dos romanos. Em nota, a tradutora aproveita o trecho para explicar a origem etimológica do título: “No original, “vulve de truie farcie”. O “porco recheado”, *porcus troianus*, era, mais que um prato requintado dos romanos, uma alusão bem-humorada ao cavalo de Tróia: a expressão deu origem a *troia* (“porca”, em baixo-latim do século XII), que em francês virou *truie*. Já o *truismes* do título original vem da língua inglesa do século XIX, derivando de *true*, “verdade”. (d’Aguiar, Rosa Freire. N.T. In: *Porcarias*, 1997, p. 45)

da novela, já totalmente adaptada à sua realidade como porca, a narradora conclui que sua energia vital é sua parte animal e o que a faz ainda escrever é o vínculo com o humano, ainda que este vínculo tenha sido o motor principal para a metamorfose. Segue o trecho final do livro:

Não há nada melhor do que a terra quente em volta quando a gente acorda de manhã, o cheiro do próprio corpo misturado com o cheiro do húmus, os primeiros alimentos que a gente pega sem nem sequer se levantar, bolotas, castanhas, tudo que rolou para o chiqueiro com as patadas dos sonhos. Escrevo assim que a minha energia vital diminui um pouco. Me vem a vontade quando a luz sobe, sob a sua luz fria releio o meu caderno. Foi na fazenda que o roubei. Tento fazer como Yvan me mostrou, mas às avessas dos seus próprios métodos: eu, é para reencontrar o meu perfil humano que estico o pescoço para a lua. (DARRIEUSSECQ, 1997, p. 116)

Continuando o caminho simbólico do porco traçado por Pastoreau, convém alegar algumas outras qualidades ou questões que podem muito bem ter contribuído para a escolha de Hilda Hilst desse animal plurivalente. Sabe-se de sua atribuição também ligada à fecundidade e à prosperidade, mais especificamente, ao dinheiro propriamente dito. Não é à toa que até hoje vendem-se cofres que representam porcos, hábito difundido desde o século XVIII. Na verdade, era amuleto dos romanos desde a antiguidade. E em expressões antigas pode-se constatar a relação com a sorte, como em italiano “un colpo de porco” ou em alemão “Schwein haben”. A simbologia que navega entre a atração e a repulsa ganha outros ares ainda quando se pensa a semelhança anatômica do porco com o homem. Essa proximidade biológica é bem conhecida desde a medicina grega e árabe, cujos escritos remetem à idêntica, ou quase, organização anatômica interna humana e suína. Pastoreau conta que na Idade Média era comum que as escolas de medicina utilizassem porcos para dissecação, sendo que os corpos humanos não poderiam ser estudados em função de sua mutilação ser interdita pela igreja. E o autor cita o célebre anagrama latin: *porcus=corpus*, que se encontra em diversos textos de medicina do século XII ao XVII.

Essas duas facetas, do dinheiro e da semelhança com nosso corpo, estão subjacentes nos textos de H.H. e à sua alegoria na ideia de um centro que preserva uma alma, um avesso do corpo; e da usura como o dispêndio de se jogar pérola aos porcos. A imagem de um avesso do corpo é aludida pelo já citado trecho em que Crasso, o personagem sarcástico e libertino de *Contos d'Escárnio*, vai atrás dos inéditos do escritor fracassado que se suicidou Hans Haecker (H.H.), para talvez encontrar “seu porco”, porque segundo Crasso, “cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas.” (HILST, *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos*. 1990, p. 77). Dez anos antes, o livro *Tu não te moves de ti*, o primeiro da tríade de novelas, contos ou poesia em prosa, intitulado *Tadeu (Da razão)*, traz as elucubrações do personagem Tadeu, sempre no limite entre a poesia e o que chama de empresa, o cotidiano do trabalho e da casa, mais especificamente, a poesia e a economia da vida material. As referências a Jorge de Lima nesse texto dão conta de dramatizar a condição de Tadeu, impossibilitado de viver em poesia. Os livros de Jorge de Lima estão num lugar inacessível para Tadeu. A alma escurecida de Tadeu tem que pegar a escada para alcançar na estante o livro de Jorge de Lima, localizado numa prateleira muito alta, ainda assim, deixa passar o momento, já tarde, acaba não tocando a poesia. Porém, apenas nesse momento, porque Tadeu escapa da razão para a fantasia, e da *Invenção de Orfeu*, do poeta dos Lázaros e Cristos, cria a *Invenção de Tadeu*, as “equipes do gozo”. Em meio às vozes dos “da empresa”, com seus brilhantes “ternos cinza-seda”, irrompem outras vozes e Tadeu delira entre a poesia e a razão.

Invenção de Tadeu. As equipes do gozo, nossas, são feitas de homens escolhidos, homens cuja praticidade consiste em desfazer os nós, e os nós podem ser um volume de cobras absolutamente imprevisível, as nossas equipes do gozo transformam qualquer via sinuosa numa indelével linha reta

Fragmentos de linguagem dos “da empresa” interrompem o fluxo:

e dessa vez como foi?
como sempre, por vias indiretas
retas demolidoras, de início sem assustar

Tadeu dá sequência ao seu delírio:

Corpo de Doutrina-Porcus Corpus, é este corpo de doutrina que preserva a alma do homem e alimenta de compaixão sua matéria?

Para que os homens consigam inúteis avelórios, para que o meu ser-de antes, Tadeu – homem de empresa, cresça em banalidades e supérfluas aderências, para que todos os homens entendam o TER = HONRADEZ, IMPORTÂNCIA, ESSÊNCIA, para isso é que existes Corpo de Doutrina, Estatuto, Método, para esculpir a todos em gesto enrijecido, o coração pedroso?

Nesse solilóquio, Tadeu demonstra a ambivalência mais cruel de um corpo doutrina, um corpo que às avessas pode ter uma alma e ser preenchido de compaixão, mas que ao mesmo tempo serve para alimentar o ter, nutrir-se de avelórios, lucros e rendas.

Chamam de quê o estar à volta de uma grande mesa, mais lucros mais rendas, todos nós, esses dignos de terno cinza-seda, empoados nas gordas ou veladas barrigas, fazendo tremer outros, soberba presença, empalidecendo contínuos subgerências, os outros que têm apenas o seu próprio corpo, chamam de quê o nosso contorno que esconde o seu avesso? (HILST, 2004, pp. 29, 30)

O porco como representativo de ganância e astúcia, poder e gula é a escolha que faz o escritor George Orwell com os porcos Napoleão e Bola-de-Neve, que na *Revolução dos Bichos* encarnam Stalin e Trotski, nas interpretações de alguns críticos e comentadores. O “conto de fadas rural” às avessas apresenta o animal pelo viés antropomórfico, como sói acontecer nas fábulas, utilizando a simbologia da prosperidade do porco ligada à sua natureza fértil, mas também sua astúcia, como características humanas ligadas à ditadura e ao totalitarismo, reunidas no personagem Napoleão. Evidentemente, tratava-se de uma fábula de denúncia ao mito soviético. Muito se teria a dizer desse livro e as interdições que lhe impedem a circulação até hoje no mundo islâmico, por exemplo. No entanto, o que essa alusão traz à tona é a leitura

também multifacetada do porco de Hilda Hilst, que ao mesmo tempo que elabora sentimentos de compaixão e afabilidade, como a porca Hilde do matemático Isaiah, incorpora a corja porca, os editores, que muitas vezes são atacados como os homens do poder e da hipocrisia. Da mesma forma como no porco se incorporam Deus e o poeta, cuja interação/separação é completamente desarmonica e conflituosa.

Pastoureau segue com a lembrança de Circe e a transformação dos homens de Ulisses em porcos na passagem do Livro X, da *Odisséia*, além de outras lendas da Idade Média, como a de São Nicolau, que também descreve a metamorfose, dessa vez de crianças, em porcos. E chega a Platão, que na *República* opõe a cidade ideal à cidade dos porqueiros, ou porcariços, cujos objetivos se reduzem à satisfação das necessidades e sentidos de seus corpos.

Por fim, o autor de *Le cochon: Histoire d'un cousin mal aimé* cita o artista contemporâneo Wim Delvoye, que cria porcos numa fazenda em Pequim para tatuar seus corpos vivos, assim como ele tatua também os humanos. O artista chama seu procedimento de uma “arte viva”, sendo que após a morte do animal, sua pele é exposta como obra de arte. Numa exposição que propunha derrubar hierarquias de tempos, gêneros e autorias na Maison Rouge, em Paris, em 2013, podia-se ver numa de suas obras uma outra leitura contemporânea do mito. A pele do porco de Delvoye foi tatuada de símbolos referentes às crenças judaicas, cristãs e islâmicas, imagens alegóricas da morte em caveiras e demais figuras apelativas e libidinosas de armas e mulheres híbridas e semi-nuas, além de trazer no centro a emblemática e profana imagem de Bin Laden com o sagrado coração de Cristo.

Figura 6 – *Untitled (Osama)*, de Wim Delvoye.



Fonte: Foto obtida na exposição *Théâtre du Monde*, na Maison Rouge, em Paris, outubro de 2013.

No texto “La césarienne”, que faz parte dos ensaios de Hollier sobre Bataille, contido no livro *La prise de la concorde*, o porco é problematizado por um viés do inacabamento, na fronteira entre o saber e o não saber, entre o divino e a animalidade, muito próximo de uma análise que caberia ao porco de Hilda Hilst, na desestabilização das separações. Hollier refere-se à literatura erótica como ocupando esse lugar reivindicado por Bataille que derruba hierarquias e separações entre o literário e o não literário, entre discurso e poesia, conhecimento e gozo.

A partir dessas reflexões, Hollier alude ao que chama de “resposta”, à nota no fim de *Madame Edwarda*, a novela erótica publicada já fora da clandestinidade em 1956 (entre 1941 e 1945, o texto teria sido publicado em edições clandestinas de poucos exemplares), escrita sob o pseudônimo Pierre Angélique. A citada nota responderia à advertência (*avertissement au lecteur*) do início do livro. Na resposta, a palavra porco designa Deus, se “ele soubesse”, cuja frase já foi aludida nas referências aos críticos de Hilda Hilst, Eric Loret e Eliane Robert Moraes. Segue agora a nota na íntegra:

NOTE

(*) J'ai dit: "Dieu, s'il "savait", serait un porc." Celui qui (je suppose qu'il serait, au moment, mal lavé, "décoiffé") saisirait l'idée jusqu'au bout, mais aurait-il d'humain? au-delà, et de tout... plus loin, et plus loin... LUI-MÊME, en extase au-dessus d'un vide...
Et maintenant? JE TREMBLE.
(BATAILLE, 1986, s/p)

A nota remete ao fim do texto, quando o narrador faz uma divagação, entre parênteses, sobre o não saber e o sem sentido, o *non-sens*. O "Senhor Non-Sens" de Bataille, ou de Pierre Angélique, escreve e compreende que é louco, de uma loucura e um *non-sens* que de repente torna-se sério, e que seria talvez, esse o sentido, o não saber. E o símbolo do asterisco logo no início da nota deveria explicar esse enigmático enunciado. Mas não explica, resta o inacabamento e cumpre-se à risca o *non-sens*. A própria nota é em si uma transgressão de códigos da escrita, pois introduz-se como suplemento, uma informação que complementa o saber. No entanto, a nota de Bataille, ou de Pierre Angélique, mais oferece-se como simulacro do que clareia o sentido do texto enunciado. A transgressão parte desde a desestabilização de códigos. Na forma, mostra-se "informe".

O asterisco está localizado exatamente na palavra porco: "Mais DIEU? qu'en dire, messieurs Disert, messieurs Croyant? – Dieu, du moins, saurait-il? DIEU, s'il "savait" serait un porc*." Hollier aponta a terceira pessoa utilizada nessa nota "aquele que soubesse", no tempo verbal do condicional, como um ausente. Chamado na segunda pessoa e no modo imperativo na "advertência", seria como se na "resposta" o leitor se encontrasse ausente no transcorrer de toda a leitura, sacrificado: "Comme si le lecteur s'était absenté au cours de la lecture, comme s'il avait été sacrifié." (HOLLIER, 1974, p. 283). Segue a "advertência" que abre o texto *Madame Edwarda*:

Si tu as peur de tout, lis ce livre, mais d'abord, écoute-moi: si tu ris, c'est que tu as peur. Un livre, il te semble, est chose inerte. C'est possible. Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas lire? devrais-tu redouter...? Es-tu seul? as-tu froid?

sais-tu jusqu'à quel point l'homme est "toi même"? imbécile? et nu?⁹⁰

Logo após essa advertência, palavras em caixa alta anunciam o fluxo que irá se desenrolar durante a travessia de angústia. A angústia é anunciada como a soberania absoluta, à espera do terrível, com a morte e o silêncio de tumba ao redor. E mais o riso, que permeia todo esse saber do não saber. Esse riso e esse frio estão prefigurados na frase poética e emblemática de Hilda Hilst: "Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso". A frase voltará à análise e terá seu destaque quando da leitura de *Com meus olhos de cão*, que finaliza com um enigma em torno do SGAR (Superfície de Gelo Ancorada no Riso). Por ora, voltemos a Bataille e a Hollier.

O leitor que é interpelado no início da narrativa de *Madame Edwarda* e, segundo Hollier, sacrificado ao final da mesma, é entregue à angústia e ao não saber diante da tumba. O livro é essa tumba. O saber, o porco. O saber de um lado, o porco do outro.⁹¹ O saber e a obscenidade, ou saber e ficção, é o compartilhamento impossível que no entanto o narrador exige do leitor. E conforme Hollier, o texto mesmo, o livro, é também sacrificado, trazendo consigo apenas o dispêndio e o gozo sem utilidade e sem contrapartida. Mas lembremos que o sacrifício, de alguma maneira, pressupõe uma contrapartida, uma aproximação com o divino. E é aí que entra uma outra espécie de resposta ou continuação do enigma. É em *Ma Mère* - considerado como a segunda parte do que se iniciou com *Madame Edwarda* e que receberia o nome de *Divinus Deus*, juntamente com *Charlotte d'Ingerville* e *Sainte*⁹² - que o porco torna-se o sujeito diante do divino, da tumba e do não saber.

LA VIEILLESSE RENOUVELLE LA
TERREUR A L'INFINI. ELLE RAMENE
L'ETRE SANS FINIR AU COMMENCEMENT

⁹⁰ Bataille, 1986, s/p.

⁹¹ Hollier, 1974, p. 286.

⁹² Numa folha manuscrita que ainda hoje pode ser encontrada entre os manuscritos da Biblioteca Nacional da França, BnF, pode-se constatar um "projeto" de sumário que antecede os textos *Madame Edwarda*, *Ma Mère*, uma Terceira Parte, que se supõe *Charlotte d'Ingerville* e, encerrando o livro, *Paradoxos sobre o Erotismo*. Numa folha separada, antecedendo todos os manuscritos, em letras grandes lê-se como se fosse um título geral: *Divinus Deus*.

QU'AU BORD DE LA TOMBE J'ENTREVOIS
EST LE *PORC* QU'EN MOI LA MORT NI
L'INSULTE NE PEUVENT TUER. LA
TERREUR AU BORD DE LA TOMBE EST
DIVINE ET JE M'ENFONCE DANS LA
TERREUR DONT JE SUIS L'ENFANT.
(BATAILLE, 2005, s/p)

A blasfêmia iniciada então com a prostituta Edwarda, que se dizia Deus, ou mesmo com Deus que, “se soubesse, seria um porco”, transfere-se para Pierre, em *Ma mère*, que se encontra com o divino diante da morte, enfurnando-se no terror com a mesma volúpia que o porco que chafurda no charco. Entregando-se ao excesso que a mãe lhe exige na relação incestuosa demarcando o interdito máximo, há sempre implícita a relação com a morte e com o abjeto. Pierre, que narra as aventuras intempestivas com sua mãe na novela *Ma Mère*, passa os dias a se enlamear nas porcarias, ou *cochonneries* deixadas como herança da relação do pai porco e da mãe porca⁹³.

Je me sentais perdu, je me souillais devant les
cochonneries où mon père et peut-être ma mère
s'étaient vautrés. C'était bon pour le salaud que je
deviendrais, né de l'accouplement du porc et de la
truie.⁹⁴

A obscenidade explosiva do saber se revela no desejo de Pierre e sua mãe, bem como das amigas que os acompanham em seus excessos, como Réa e Hansi, todos devotos da volúpia extrema. O saber e o prazer estão juntos e seus lampejos máximos são atingidos em meio à mais baixa obscenidade ou à mais profunda angústia. E aí está uma das diferenças entre os jogos eróticos de Bataille e Hilda Hilst. O prazer ou o gozo estão muito mais latentes nas novelas ficcionais de Bataille,

⁹³ É interessante a escolha por uma “asepsia” de linguagem empreendida pela tradutora de *Ma Mère* no Brasil na publicação de *Minha Mãe* pela editora Brasiliense. Numa passagem em que dialogam Pierre e Réa, ambos se auto intitulam “cochon” e “cochonne”, respectivamente, e Maria Lucia Machado opta pelas expressões libertino e libertina. BATAILLE, Georges. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 84.

⁹⁴ BATAILLE, op. cit., p. 29.

enquanto que o desejo insatisfeito, este da dignidade epistêmica como se referia Barthes⁹⁵, é o que caminha com o saber nas escritas de H.H..

O prazer “popular” ao qual se referia Barthes, também está nas novelas eróticas de Hilda Hilst, mas é vizinho do riso e do escracho, escapa aos questionamentos e ganha um espaço quase separado da narrativa, deslocado para uma categoria menor. Um bom exemplo disso, além da série de *Bufólicas*, de 1992⁹⁶, é o conto “Corina: A Moça e o Jumento”. Mas é um conto que se insere num caderno dentro de outros cadernos, - são várias camadas de linguagens apresentadas no mais obscenamente erótico livro de Hilst, o *Caderno rosa de Lori Lamby*, aquele chamado pela autora como o “resíduo de um potlatch”. “Corina: A Moça e o Jumento” é o primeiro conto do “O Caderno Negro”, que faz parte do mosaico de escritos do *Caderno rosa de Lori Lamby*. Trata-se de um caderno pornográfico, cujo autor é o “tio Abel”, que se vicia a menina Lori, de oito anos. Quando a menina recebe por carta a primeira história do Caderno Negro, ela pondera que talvez o “tio Lalau”, o editor do pai escritor fracassado, viesse a gostar desse conto, que ela decide então juntar ao seu caderno rosa.

No *Caderno rosa de Lori Lamby* a língua está em questão, enquanto órgão e enquanto linguagem, contendo inclusive na

⁹⁵ Barthes, em dado momento de *O Prazer do texto*, coloca o prazer e o desejo em campos quase opostos. “O prazer é incessantemente enganado, reduzido, esvaziado, em proveito de valores fortes, nobres: a Verdade, a Morte, o Progresso, a Luta, a Alegria, etc.. O seu rival vitorioso é o Desejo, falamos sempre do Desejo, nunca do Prazer; o Desejo teria uma dignidade epistêmica, o Prazer não. Dir-se-ia que a sociedade (a nossa) recusa (e acaba por ignorar) de tal modo a fruição, que só pode produzir epistemologias da Lei (e da sua contestação), nunca da sua ausência. É curiosa esta permanência filosófica do Desejo (enquanto nunca satisfeito): esta palavra não denotará “uma ideia de classe”? Presunção de prova bastante grosseira, e contudo notável: o “popular” não conhece o Desejo – só conhece prazeres.” BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70. 1974, p. 104.

⁹⁶ Colocado por muito críticos e comentadores como parte da “tetralogia” obscena (ou erótica) de Hilda Hilst, essa série de poemas apresenta fábulas aos avessos, fazendo paródia de todos os possíveis personagens do gênero encantado, o rei, a rainha, o anão, o chapéuzinho, o lobo, a maga, a fada, etc. À diferença destes, do reino das fábulas, os de H.H. apresentam anomalias nos órgãos sexuais e são dados a todo tipo de vícios e perversidades. A bizarria e a inocência dos versos de forma livre, alguns em redondilhas, renderiam um trabalho onde a investigação sobre a moral e o lugar de poder dos discursos e dispositivos inseridos nos contos de fadas, além da biopolítica implicada na (in)versão de H.H., teria amplo material para desenvolvimento.

dedicatória o seguinte epitáfio: “À memória da língua”. O porco que surge no diálogo entre a menina Lori e seu cliente Abel é abjeto como a cena erótica que se elabora com esse casal em tudo obsceno. É Lori quem conta o diálogo em seu caderno rosa.

Aí nós chegamos no hotel e ele falou que ia dizer que eu era filhinha dele.

- Que tal? – ele disse.

- Está bem – eu disse.

Depois eu falei: tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um outro homem também gostava. Ele disse que todo mundo é porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai?

- É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo, foi um grande homem também porco que disse isso. O tio Abel disse.

- Que esquisito, né, tio? – eu disse. E noventa por cento eu não sei o que é. E humanidade também não.

Depois eu continuei dizendo que ia me atrapalhar porque eu chamava ele de tio Abel e agora ia ter que chamar ele de papai. Então ele disse que não precisava, que tio Abel era melhor mesmo. E que Abel foi um homem muito bom, mas se fodeu.

- Por que? – eu disse.

- Por que Caim, o irmão dele matou ele.

- Esse foi outro porco, né, tio Abel?

- Todos nós somos meio Caim, ou inteiro Caim, sabe Lorinha, um dia você vai saber. (HILST, 2005, p. 31)

Atente-se para o tom simplório utilizado na linguagem narrativa da menina, que em tudo apresenta o universo infantil e perverso no qual é criada, ela mistura os programas televisivos, as imagens publicitárias, desenhos animados, com suas próprias histórias, rompendo com qualquer limite entre ficção e realidade, como bem caberia a qualquer criança que elaborasse em escritos a sua própria vida. Esse tipo de obscenidade distancia-se muito daquele apresentado nas orgias a que se entregavam quase sem culpa os personagens da *História do olho*, por exemplo.

Não há como alegar falta de camadas e complexidade no percurso de Bataille com *História do olho*. O fato é que essas camadas

apresentam-se mais como imagem e objeto (o olho, o ovo). Os sujeitos são secundários e a morte é o pano de fundo, pois “o sentido último do erotismo é a morte”, como pregava o autor d’*O erotismo*. Basta pensar que, afinal, o livro de Bataille “é, na verdade, a história de um objeto”, conforme a leitura de Barthes. Já o *Caderno rosa* traz uma história da língua. Na *História do olho* é o Olho que migra “rumo a outros objetos (e por conseguinte, rumo a outros usos que não o de “ver”)”⁹⁷. As camadas mais complexas, ou os “significantes escalonados” nas metáforas do olho⁹⁸ apresentam-se imagéticas, diferente das camadas de linguagem dos cadernos da menina Lori.⁹⁹ É o que se pode ler nesse trecho do texto de Barthes publicado originalmente na *Critique*, de 1963, onde chama poema ao “gênero de composição” de *História do olho*:

Essa é a metáfora primeira do poema. Mas não é a única, dela deriva uma cadeia secundária, constituída por todos os avatares do líquido, cuja imagem é igualmente ligada ao olho, ao ovo e às glândulas, e não é apenas o licor que varia (lágrimas, leite do prato/olho do gato, gema crua do ovo, esperma ou urina), mas, por assim dizer, o modo de aparição do úmido; aqui a metáfora é bem mais rica que com o globular; do *molhado* ao *escoamento*, todas as variedades do *inundar* vêm completar a metáfora original do globo; objetos aparentemente longínquos vêm-se aprisionados na cadeia metafórica, como as entranhas do cavalo ferido, jorrando “como uma catarata” à chifrada do touro. Com efeito (pois a força da metáfora é infinita), basta a presença de uma das cadeias metafóricas para fazer comparecer a outra: o que poderia ser mais “seco” que o Sol? Mas basta que, no campo meteorológico traçado por Bataille à guisa de arúspice, o Sol seja o disco e depois o globo para que sua luz escoe como um líquido e venha se juntar, através da ideia de uma

⁹⁷ BARTHES, *A metáfora do olho* por Roland Barthes. In: *História do olho*. 2003, p. 116.

⁹⁸ *Ibid*, p. 118.

⁹⁹ *Ibid*, p. 117.

luminosidade mole ou de uma *liquefação urinária do céu*, ao tema do olho, do ovo, da glândula.¹⁰⁰

A questão da língua, em *Caderno rosa de Lori Lamby* percorre outros caminhos, mais explícitos na sua obscenidade; talvez haja códigos, mas não metáforas, há dubiedade na referência à língua, escracho, ironia, lucidez obscena. Pelo “simples” fato de trazer a língua como questão central, revela-se muito mais da ordem do desejo, o qual poderíamos remeter ao que Barthes chamou de

Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.¹⁰¹

Pois não é esse o livro que supostamente inauguraria a desistência da autora da “literatura séria”? O fato é que esse caderno que traz dentro outros cadernos (além do caderno rosa e do caderno negro, faz parte ainda da narrativa, um caderno de fábulas intitulado “Caderno do cu do sapo Liu-Liu”) fala da obscenidade da língua, como muito bem registrado na crítica de Eliane Robert Moraes, que descreve o livro como “uma aventura pelas mais diversas camadas da língua”, ou “uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem”. Alertando para o fato que o segundo nome da personagem Lori Lamby remete obviamente ao ato de *lamber*, Moraes complementa que “as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres pela boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade.” A obscenidade do trabalho da menina com a língua é da mesma categoria obscena do “trabalhar com a língua”, tarefa exercida e fracassada do personagem escritor, pai de Lori.

Já Pierre, personagem bataillano de *Ma Mère*, remete ao ctônico da terra, nasce da podridão das folhas e da terra úmida onde sua mãe entregava-se em êxtase. Aqui as referências são mais sensoriais, mas ainda do reino do prazer e da volúpia. Era também na pocilga, chafurdando na terra, que a personagem de *Porcarias*, ou *Truismes*, de

¹⁰⁰ Ibid, p. 118.

¹⁰¹ Id, 1987, p. 49.

Darrieussecq, sentia-se plena, em relação direta com a vida, consigo mesma e com sua natureza. Os momentos de epifania são aqueles de abandono à terra.

Tornei a cair no buraco. Em todo o meu corpo me transformei de novo junto com o rodopio do planeta, respirei junto com o cruzamento dos ventos, o meu coração pulsou junto com a massa das marés batendo nas praias, e o meu sangue correu junto com o peso das neves. O reconhecimento das árvores, dos aromas, dos húmus, dos musgos e das samambaias mexeu com os meus músculos, nas minhas artérias senti o toque de chamada dos outros animais, o enfrentamento e o acasalamento, o perfume excitante da minha raça no cio. O desejo de vida criava ondas sob a minha pele, me vinha de todo lado, como galopes de javalis no meu cérebro, clarões de relâmpagos nos meus músculos, me vinha do fundo do vento, do mais antigo das raças continuadas.¹⁰²

Nas análises feitas a partir das leituras dos textos de Hilda Hilst onde aparece recorrente a figura múltipla e polivalente do porco, muitas vezes há essa epifania quando o porco aparece em sua real animalidade, quando aparece o animal de fato, na pele da porca Hilde ou Senhora P. De qualquer forma, o porco na escritura de Hilda Hilst, como já muitas vezes referido, é multiforme, pode ter inclusive os atributos humanos ou mesmo divinos. Na palavra, cabe tudo.

Por último, não se pode deixar de fora a definição de Deus no *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, publicado por André Breton e Paul Éluard em 1938. A menção “Dieu est un porc” retoma uma passagem de *Le surréalisme et la peinture*, de 1965. Independente das diferenças e trajetórias divergentes de Breton e Bataille, a energia excretória ou vital do porco estava para ambos ligada a Deus, com sua carga de blasfêmia e animalidade, inseparável de alguma possível relação de transcendência ou de experiência interior. Hilda Hilst os acompanha na imagem poética blasfematória. A ausência, muito mais do que a negação de Deus, é presentificada no corpo e no porco.

¹⁰² Darrieussecq, 1997, pp 109, 110.

5.2. O unicórnio

Que unas confesiones de parte humana son siempre afirmación de que hay otras - a veces, hasta inconfesables-, partes divinas.

(José Bergamin, 1953)

Apesar do porco ser muito mais representativo dentro do bestiário de Hilda Hilst, o unicórnio é importantíssimo como análise do trabalho ficcional da autora, sendo seu primeiro texto em ficção e a primeira metamorfose. O porco já estava ali, antes mesmo de todos os outros textos, *O unicórnio* já anuncia o Deus porco que habitará suas narrativas:

[...] o teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. Meu Deus. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte, para a morte, nós todos a caminho da morte, repasto para o teu Deus e ele lá em cima, insaciável, dizendo: venham meus filhos, venham alimentar-me. (HILST, 1970, p. 276)

O nós ao qual se refere a personagem é o nós que compreende o homem para a morte, é o nós de Rilke, conforme a epígrafe da oitava elegia, “Nós, só vemos a morte”, cuja tradutora no Brasil, Dora Ferreira da Silva, apresentadora do livro *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, de H.H., é também quem traduz *Psicologia e Alquimia*, de C. G. Jung. No comentário à *Oitava Elegia* de Rilke, Dora Ferreira da Silva fala da nostalgia do Aberto, “estado inefável de fusão do sujeito e objeto”. Ela cita Rudolf Kassner, a quem é dedicado o poema, para dizer do poeta que ele estaria apegado ao mundo do Deus-Pai do Velho Testamento ou ao mundo mágico dos velhos hindus, egípcios e etruscos “que compreendiam a vida e a morte como um grande Todo” (FERREIRA DA SILVA, 1976, p. 85). As conexões não são apenas ilustrativas, pois o Unicórnio de Hilda Hilst traz a nostalgia de uma pureza, um tempo perdido, um irrefreável desejo do Uno, representado pelo corno único do animal mítico.

O tom místico de Rilke e as relações que Jung encontra entre a simbólica da alquimia e a psicologia da interpretação dos sonhos podem

muito bem ser referidos nessa escolha de Hilda Hilst para sua primeira metamorfose. Embora a personagem interlocutora da protagonista que vira unicórnio em certo momento diga que a ideia da metamorfose em unicórnio é uma ideia burguesa e faça comentários jocosos sobre a falta de originalidade do tema metamorfose depois de Ionesco e Kafka, por exemplo, não houve uma escolha aleatória. Lembremos que Jung era um dos “irmãos” de Hilda Hilst, o que não permite que se desvincule seu unicórnio da perspectiva alquímica contida nos textos do suíço. Não se pode ignorar a leitura que Hilda Hilst cultivava de autores estudiosos do misticismo e da alquimia, entre os quais figura Jung ocupando lugar de excelência na biblioteca da escritora. Hoje em dia, a partir do levantamento feito pelos herdeiros da Casa do Sol, pode-se encontrar ainda os seguintes exemplares do psiquiatra do inconsciente coletivo:

Aion: Estudo sobre o simbolismo de si mesmo. Petrópolis/RJ: Vozes, 1977. 317 p., **com anotações.**

Energetica psíquica y esencia del sueño. Buenos Aires/Argentina: Paidós, 1954. 218p.

L'âme et la vie. Paris: Buchet Chastel, 1976, 533p.

L'homme à la découverte de son âme: structure et fonctionnement de l'inconscient. Paris: Editions Payot, 1977. 347p., **com anotações.**

La psicologia de la transferencia. Trad. J. Kogan Albert. Buenos Aires/Argentina: Paidós, 1954. 198p., **com anotações.**

Memórias, sonhos e reflexões. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1961. 360p. (2 exemplares), **com anotações.**

Mysterium Coniunctionis. Petrópolis. Vozes, 1988. 326p.

O espírito na arte e na ciência. Rio de Janeiro: Vozes. 1985. 141p., **com anotações.**

O homem a descoberta de sua alma. Porto Alegre: Livraria Tavares Martins, 1973. 22p., **com anotações.**

O homem e seus símbolos. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.]. 316p.

O segredo da flor de ouro: um livro da Vida Chinês. 2.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1984. 142p. (2 exemplares).

Problèmes de l'âme moderne. Trad. Yves Le Lay. Paris: Buchet Chastel, 1976, 465p. Broch., **com anotações.**

Psicologia da religião ocidental e oriental. Trad. (Pe. Dom) Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis/RJ: Vozes, 1980. 698p.

Realidad del alma. 3.ed. Buenos Aires/Argentina: Losada, 1957. 197p.

Teoría del psicoanálisis. Barcelona: Editorial Apolo, 1951. 283p., **com anotações.**

Tipos psicológicos. 4.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 567p.

Surpreendentemente, o livro *Psicologia e Alquimia* não está na relação, porém isso não quer dizer que Hilda Hilst não tivesse essa referência. Além de que muitos dos livros de sua biblioteca tenham sido extraviados nas visitas de amigos, estudantes e demais curiosos, e dentre esses extravios poderia estar o exemplar citado, também é possível encontrar as simbologias da alquimia em outros livros de Jung que constam da lista, como por exemplo *Mysterium Coniunctionis*. De qualquer maneira, sendo de Jung ou não a motivação de Hilda Hilst pelo unicórnio, isso é relativamente sem importância para a análise. Resta porém, o aporte de informações concernentes ao mito do unicórnio que corroboram suas leituras da alquimia e demais misticismos. É o que se pode averiguar não apenas por seus próprios textos como pelos 2.789 livros de sua biblioteca, onde além dos escritos e biografias de santos, encontram-se autores e temas esotéricos, da física quântica, matemática, química e demais assuntos científicos, até os mais inusitados livros sobre ressurreição e espiritismo. Dentre os inúmeros livros, muitos deles anotados, há diversos nomes da literatura mundial, muitos de filosofia, muitos de psicanálise, mas também sobre maçonaria, alquimia, livros que versam sobre o judaísmo, o Egito e os mistérios das pirâmides, demonologias, o Alcorão, várias Bíblias, alguns exemplares do Bhavagad-gita, o I Ching, a Cabala, o Torah, além de enciclopédias e demais compêndios de conhecimentos acerca do sobrenatural, da magia, do ocultismo, do esoterismo, do hermetismo, da parapsicologia, etc.. Os exemplares, em sua maioria, trazem marginálias escritas por Hilda Hilst que bem renderiam um estudo. Trata-se de uma comunidade bastante eclética, onde convivem Freud, Lacan, Jung, Otto Rank, Russel, Wittgenstein, Kierkegaard, Gershom Scholem, Platão, Catulo, Simone de Beauvoir, Simone Weil, Rilke, Clarice Lispector, Camus, Joyce,

Guimarães Rosa, Proust, Beckett, com Apuleio, Isaac Asimov, Jacques Bergier, Jacques Maritain, Roseli Von Sass, Krishna Murti, Fulcanelli e Helena Blavatski.

Portanto, reitera-se a justificativa de analisar a simbologia do unicórnio principalmente pela perspectiva de sua relação com o Cristo, o sacrifício e a ambivalência. Alerte-se desde o princípio, que a imagem ou o mito não serão aqui tratados como algo estático, como entidade inamovível. Pelo contrário, apesar de não se ignorar a trajetória mítica e mística do Unicórnio, o que se pretende mostrar é justamente a nova carga discursiva ou poética, trazida à cena por Hilda Hilst em seu primeiro texto de ficção que desvela a sua primeira metamorfose. Alerte-se ainda e acima de tudo, que embora considerando-se a imagem em seus registros históricos, pictóricos ou escritos, não há uma intenção de trata-la como da ordem do inconsciente coletivo ou mesmo como arquétipo, pois é de uma maneira totalmente anacrônica que se revela o unicórnio de Hilda Hilst.

Feitas as devidas considerações, começando então por Jung, consta em seu livro intitulado *Psicologia e Alquimia*, publicado pela primeira vez em 1944, um capítulo inteiramente dedicado ao unicórnio. Denominado *O simbolismo alquímico no contexto da história e das religiões*, este que é o último capítulo do livro, apresenta o tema do unicórnio como paradigma em inúmeras subdivisões: a) O tema do Unicórnio na alquimia; b) O Unicórnio nas alegorias da Igreja; c) O Unicórnio no gnosticismo; d) O escaravelho unicórnio; e) O Unicórnio nos Vedas; f) O Unicórnio na Pérsia; g) O Unicórnio na tradição judaica; h) O Unicórnio na China; i) O cálice do Unicórnio.

Uma das questões mais relevantes que nos leva ao unicórnio do primeiro texto de Hilda Hilst é o paralelo existente entre o unicórnio das lendas medievais, reforçado pelo dogma da transubstanciação e mais a influência da tradição gnóstica de antigas ideias pagãs, com o ser duplo e paradoxal Mercurius, o *Monstrum* hermafrodita. Jung utiliza o que chama “o tema do unicórnio” para demonstrar essa relação que une as tradições gnóstico-pagã e eclesiástica. A começar, o unicórnio, ao longo de suas aparições nos textos antigos das mais diferentes origens, não foi apenas o cavalo branco que temos hoje como referência e imagem colada ao mito. Esse ser fabuloso na verdade assume múltiplas formas, como cavalos, asnos, peixes, escaravinhos, todos tendo em comum o chifre único na testa. As variações acontecem também nos nomes que as tradições mítico-lendárias encantatórias fizeram proliferar em seus escritos, como *Mercurius*, *K'i-Lin*, *Og*, *Adão*, *Sofia*. Percebe-se desde já a multiplicidade que de alguma forma vai de encontro à ideia do Uno e

seus atributos, detalhe bem evidenciado no múltiplo e tripartido unicórnio de Hilda Hilst. Jorge Luís Borges reconhece essa multiplicidade do mito n' *O livro dos seres imaginários*, quando, no entanto, também alude a uma espécie de unicidade nessa miríade de versões poéticas e míticas pois, “a primeira versão do unicórnio quase coincide com as últimas”. No mesmo livro em que Borges coloca entre seus seres imaginários a lenda folclórica argentina da porca acorrentada, que percorre os trilhos da estação ferroviária de Quilinos, no norte de Córdoba (BORGES, 2007, p. 173), estão dois textos dedicados ao unicórnio. Borges começa em quatrocentos anos antes da era cristã e os relatos do grego Ctésias sobre os asnos do reino do Indústão, de pelo branco, cabeça púrpura, olhos azuis e chifre único. Já na versão de Plínio, acrescentam-se outros detalhes ao unicórnio, desta vez com corpo de cavalo, cabeça de cervo, patas de elefante, cauda de javali e longo chifre na testa. Borges percorre ainda as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, do séc. VII e os bestiários da Idade Média, em que se pode ler no *Physiologus graecus* a captura do unicórnio pela virgem. E o argentino cita inclusive a leitura de Jung do unicórnio como Jesus Cristo: “O Espírito Santo, Jesus Cristo, o mercúrio e o mal já foram representados pelo unicórnio. A obra de Jung *Psychologie und Alchemie* (Zurique, 1944) registra e analisa esses simbolismos.”¹⁰³. Há ainda no compêndio, o segundo texto que versa sobre o unicórnio chinês, ou K'i-lin, com suas lendas onde encontram-se Confúcio e Gêngis Khan e todas as possibilidades que se criaram em torno da forma e dos atributos do mito do unicórnio.¹⁰⁴

O soneto IV que compõe a segunda parte dos *Sonetos a Orfeu*, do poeta checo Rainer Maria Rilke, traz o unicórnio como um herói onírico e puro, que se alimenta unicamente da possibilidade de ser. Trata-se de um animal que não existe, assim anunciado desde o primeiro verso. Abaixo, segue transcrição do soneto, em francês, da edição bilíngue de 1943, com tradução e prefácios de J. -F. Angelloz, publicado pela Éditions Montaigne.

O voici l'animal qui n'existe pas.
Ils ne le savait pas et pourtant l'ont aimé
- dans sa demarche, son maintien, son encolure,
jusque dans la lumière de son calme regard -.

¹⁰³ Borges, 2007, p. 206.

¹⁰⁴ Ibid, pp. 207 – 209.

Certes, il n'existait pas. Mais parce qu'ils aimaient
un animal pur naquit. Ils laissaient toujours de
l'espace.

Et dans cet espace, clair et épargné,
il leva légèrement la tête et eut à peine besoin

d'être. Ils ne le nourrissent d'aucun grain,
mais, uniquement de la possibilité d'être.
Et c'est elle qui donna une telle force à l'animal

Qu'il fit jaillir de son front une corne. Une seule
corne.

D'une vierge lui s'approcha, tout blanc,
Et fut dans le miroir d'argent et fut en elle.
(RILKE, 1943, p. 201)

O unicórnio de Hilda Hilst traz esses tons românticos de Rilke ao inverso, porque se trata de um tempo depois da pureza, a narradora lamenta-se dessa perda, quer “ser limpa”, rememora tempos de uma tentativa de comunidade. No entanto, esse unicórnio a quem todos amam, que canta Rilke, não está no conto de H.H. a não ser como nostalgia ou ausência. Apesar de que finalize com inúmeras vezes repetida a frase EU ACREDITO, não parece antever nada que não seja esse unicórnio como simples imagem no espelho de Rilke, ou o seu, preso numa jaula, exposto, entre excrementos e risos. O do espelho é a imagem irreal e estanque, presa no tempo, como aquela cantada por Rilke e idealizada na tapeçaria que nos traz o sentido da visão, bem como era pensada a visão naqueles séculos da Idade Média, um mito que se mira num espelho segurado por uma virgem.

A digressão com essa referência às tapeçarias medievais reunidas sob o nome de *La Dame à la licorne* pode parecer descabida, mas na verdade é um aporte ilustrativo na rede de conexões que se tece na escrita, na comunidade e na vida de Hilda Hilst. Trata-se da obra que reúne seis tapeçarias, supostamente cada uma delas atribuída a um sentido (o tato, o gosto (ou paladar), o odor (ou olfato), a audição, a visão¹⁰⁵) sendo que a última traz a enigmática inscrição “Mon seul

¹⁰⁵ A sala, bem como a maioria dos escritos sobre a obra, relacionam as seis tapeçarias nesta ordem, com a explicação de que corresponderia à hierarquia dos sentidos estabelecidos pelas escrituras da Idade Média: do mais material para o mais espiritual. *La Dame à la licorne*. Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge. Paris, 2007, p. 17.

désir”, hoje expostas no Musée de Cluny, um museu de arte medieval situado no centro da Paris antiga. A obra é a principal atração do museu, com uma sala reservada apenas para sua apreciação. Datando de meados de 1500, alvo de infindáveis suposições quanto à sua autoria e mesmo às representações que se tecem em enigmas nas figuras representadas, a obra foi adquirida pelo Musée de Cluny em 1882 e é uma das mais marcantes ilustrações do unicórnio como temática poética do fim da idade média. Desde Georges Sand, que “descobriu” as tapeçarias em 1844, à Rilke em 1910, ou Michel Serres em 1985, essas imagens vêm sendo aludidas e cantadas em muitos escritos literários e críticos.

Figura 7 - *Le Toucher*



Figura 8 - *Le Goût*

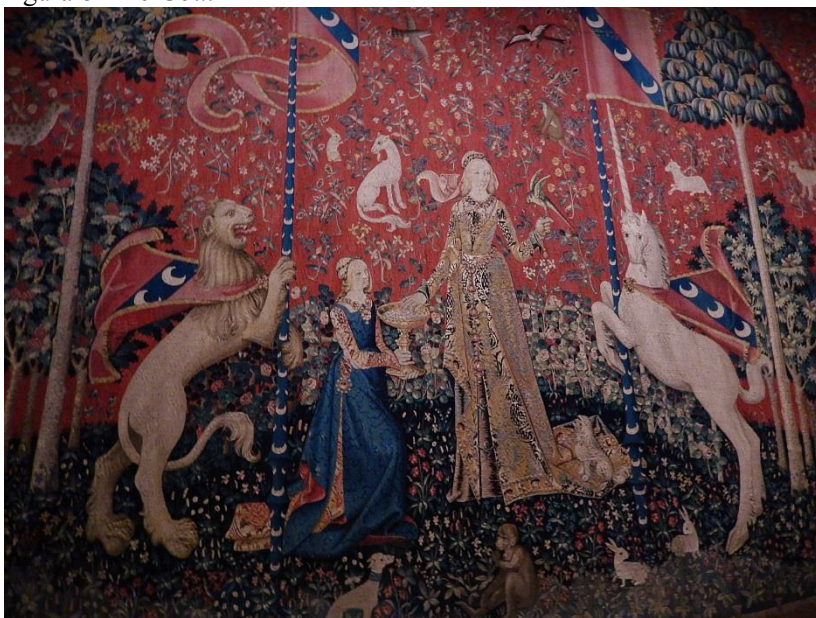


Figura 9 - *L'Odorat*



Figura 10 - *L'Ouïe*Figura 11 - *La vue*

Figura 12 - *Mon seul désir*



Fonte: Cada uma das imagens acima foi obtida em visita da autora ao *Musée de Cluny*, em Paris, janeiro de 2013.

Nos corredores do museu que conduzem à sala das tapeçarias de *La Dame à la licorne* pode-se ler um pequeno trecho de escritos de Rilke sobre a obra. Cada uma das tapeçarias ganhou uma referência especial e poética no único romance de Rilke, *Die geistigen Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, publicado em 1910 e traduzido no Brasil por Lya Luft como *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Uma das principais questões que afligem o narrador dinamarquês Malte Laurids Brigge em sua estada na capital francesa é a visão, o “aprender a ver” que se desenvolve nele como uma experiência. A visão e a ampliação dessa capacidade de ver acontecem no personagem na medida em que ele percorre inquietações e buscas em meio à doença, ao caos e a morte de uma Paris naqueles tempos de pleno desenvolvimento urbano com suas exposições universais, metrô sendo criados, rede elétrica pública, muito glamour e muita pobreza. Uma Paris já anunciada alguns anos antes por Baudelaire, que conta com a perspicaz e atenta leitura de Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*.

As questões existenciais evocadas por Rilke são aquelas trazidas por Hilda Hilst em seus escritos, a constatação questionadora da ausência (presente) de Deus, a morte particular e a morte coletiva, além de reflexões sobre a arte e o ofício da escrita. Sobre essa presença da ausência de Deus, tão constante nos trabalhos de Hilda Hilst, convém uma lembrança ao texto de Bataille, “L’absence de Dieu”, do terceiro convói de 1947, onde ele afirma: “L’ignorance de l’homme qui n’a pas vu Dieu *dans sa gloire* est profonde, mais plus profonde si Dieu ne lui révèle pas qu’IL N’EST PAS.” (BATAILLE, 1988, p. 229). Bem mais tarde, em 2014, na revista *La Licorne*, número 13, Jean Luc Stelnmetz pondera que “cette façon de faire rayonner le négatif indique moins un nihilisme, comme on aurait pu s’y attendre, que la positivité d’un vide”¹⁰⁶.

O detalhe central da tapeçaria *La Dame à la licorne*, especificamente de *La vue* ou a visão, está emoldurada e pendurada no banheiro da Casa do Sol, de Hilda Hilst. Um detalhe insignificante? Pode ser, mas talvez pensar nessa escolha pelo banheiro para uma figuração tão nobre ou cortês, fosse um passo a mais em sua profanação do símbolo medieval. Isso é ainda bem insignificante. No entanto, as conexões justificam toda essa divagação. Rilke é o poeta do Anjo terrível, foi quem afirmou ou cantou mais de uma vez em suas elegias: “Todo anjo é terrível” (*Ein jeder Engel ist schrecklich* aparece na primeira elegia de Duíno e no primeiro verso da segunda), e seu anjo renderia incontáveis estudos para a angeologia atual, que certamente o considera. É uma rede de conexões que inclui a tradutora de Rilke no Brasil, Dora Ferreira da Silva, que prefacia os sete anjos de Hilda Hilst, na mesma obra em que a autora utiliza como epígrafe os versos de outro poeta dos anjos, também terríveis, intermediários entre o visível e o invisível, o “amado Jorge” (é como se referia um personagem hilstiano a Jorge de Lima). Na tradução brasileira das elegias, Dora comenta o anjo de Rilke:

¹⁰⁶STELNMETZ Jean-Luc (2014). "SOUVERAINETÉ DE LA POÉSIE: RENE CHAR ET GEORGES BATAILLE". *Revue La Licorne*, Numéro 13 (ÉPUISÉ)

Disponível em <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5871.php>
 Consulta em 11/11/2014. Essa revista é uma publicação da Faculté des Lettres et des Langues - Maison des Sciences de l'Homme et de La Société de Pitier, França. Iniciou em novembro de 1976 e ainda hoje está em atividade com artigos que versam sobre literatura e estética.

1º de novembro de 1976 – número 1

Encontramos o motivo polarizador da primeira elegia naquele verso inquietante: “Todo Anjo é terrível”, onde se manifesta a tensão ameaçadora que marca a relação entre o homem, ser fronteiro que as formas terrestres não saciam e que, por outro lado, o amplexo do Anjo ameaça destruir em “sua existência demasiado forte”. Nenhum abrigo lhe proporciona, entretanto, o horizonte racionalmente conhecido: “o intuitivo animal logo adverte que para nós não há amparo neste mundo definido”.¹⁰⁷

A crítica e escritora que criou a revista *Cavalo Azul*, no fim dos anos 60, insiste no caráter da “busca de uma Unidade com o Todo”. Já Angelloz faz uma longa análise na edição das elegias de Rilke de 1976 e reforça a passagem do teocentrismo da Idade Média ao pensamento antropocêntrico dos tempos modernos, ou seja, o mundo teria passado de forma de pirâmide onde se encontra no ápice Deus, acabamento e origem, a uma forma de esfera, no centro da qual estaria o homem e seu enigma. (ANGELLOZ. “L’Évangele de L’homme”. Introduction In: *Les élégies de Duino – Les sonnets a Orphée*, 1976, p. 15). Contudo, o pensamento de Angelloz perfaz o mesmo caminho quando afirma que para este homem moderno, no caso, Rilke, a busca de si mesmo é o esforço de se situar no Todo. A escolha pelo anjo como matéria poética por excelência é portanto sintomática, não há precisão ou dubiedade, mas multiplicidade, caminhos de mil voltas, rizomas, nem mesmo a esfera, almejada como imagem de um acabamento ou continuidade, pode ser pensada como reflexo dessas teias infinitas que se comunicam da Idade Média à modernidade. E a morte como problema essencial e imagem poética é evocada sempre, assim como em Hilda Hilst, além da busca incessante de uma comunicação, outra boa motivação para o anjo como intermediário na hierarquia entre o céu e a terra. Embora seja oportuno reforçar que o anjo poético de Hilda Hilst, aquele entre o céu e a terra, esteja presente em sua poesia. Mas as narrativas já o trazem como a encarnação do divino, como no anjo Meu, de Matamoros, um anjo homem disputado por mãe e filha. Ou o anjo caído, o porco com vontade de ter asas, que já perdeu em definitivo os atributos angelicais e discorre sobre sua derrelição. É um anjo falível, risível, como seu unicórnio, nada encantatório.

¹⁰⁷ SILVA, Dora Ferreira da. Comentários à *Primeira Elegia*. In: RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duino*, 1976, p. 66.

Nesta perspectiva do anjo, não há como desviar de sua similitude com o Cristo, já que se fala aqui da similitude do Unicórnio com o Cristo. Enfim, é um longo e intrincado caminho, que bem provavelmente renderia uma tese inteira apenas sobre esse assunto. No entanto, para dar ao trabalho de Hilda Hilst a magnitude que merece, com vistas a lhe abrir possibilidades de uma leitura mais profunda e contemporânea, far-se-á uma breve digressão sobre o Cristo anjo ressuscitado. E tudo pode ficar mais claro a partir da leitura do texto “Lázaro” onde H.H. traz à cena o morto vivo, o ressuscitado com sua espera infrutífera de um homem novo representado pela figura bíblica de Lázaro. Tudo leva à recente exposição do “poder sacro” e da hierarquia dos anjos que determinam *A comunidade dos espectros* e a *Antropotecnica*, resultado de uma ingerência divina sobre os corpos na terra e após, resurrectos, conforme a obra de Fabián Ludueña Romandini.

Relatando as idas e vindas de Rilke em torno da vida e da morte, Angellosz percebe uma busca que de fato se assemelha a algo que subjaz em toda a escritura de Hilda Hilst e também na de Bataille, correndo o risco aqui de uma total redução do problema. No entanto, o que subjaz nesse caso é uma unidade de vida e morte, erotismo e morte, escatologia e escatologia, morte como fermentação da vida, nascimento e morte, etc. E talvez por isso, para ambos, o exemplo do porco caiba tão bem na definição de uma condição humana, um corpo chafurdando, dado à morte, mas que no entanto, deseja alturas, humanizado pela linguagem que se quer animalizada na poesia.

Angellosz percebe a polivalência do anjo de Rilke e o entendimento do poeta em sua condição terrena e mortal, distante dos anjos e dos animais. Segundo Angellosz, é na oitava elegia, a qual já citamos anteriormente, que estaria o “germe da concepção rilkeana”, é quando o poeta canta que o que obstaculiza o movimento do homem em direção ao “aberto” da vida é sua obsessão com a morte, a consciência de sua finitude. Nada que já não esteja em uma linguagem mais psicanalítica e sociológica no livro *A negação da morte*, de Ernest Becker, o autor exaltado em dedicatórias e depoimentos de Hilda Hilst. Segundo Becker, o homem, na sua condição de *individualidade dentro da finitude*, “é um verme e alimento para os vermes” e, por sua capacidade de abstração e consciência de si mesmo, sente-se um pequeno Deus na natureza. E este seria o grande paradoxo. Para Becker, o homem

[...] está fora da natureza e inapelavelmente nela; ele é dual, está nas estrelas e, no entanto, acha-se alojado num corpo cujo coração pulsa e que respira (...). Seu corpo é um invólucro de carne, que lhe é estranho, sob muitos aspectos – o mais estranho e mais repugnante dos quais é o fato de que ele sente dor, sangra e um dia irá definhir e morrer. (BECKER, 1995, p. 39)

Para Rilke, o animal vê o “aberto” e conhece a via aberta, porque ignora a morte e seu lugar em face do Todo, que ele reflete sem angústia; ele não tem consciência de sua decadência, seu ser é sem fronteiras e sem limites e seu olhar puro endereça-se à frente, ao que virá, ou seja, à eternidade. (ANGELLOZ, 1976, p. 17).

Voltando então ao unicórnio e suas configurações em Rilke, antes do já citado IV soneto de Orfeu, parte 2, encontramos-lo no romance *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, escrito treze anos antes das elegias e dos sonetos. Antes ainda o unicórnio ganha um poema na primeira parte dos Novos Poemas (*Neue Gedichte*), em 1907. Quanto aos *cadernos*, eles trazem a referência máxima, as tapeçarias, e entre elas a imagem que ele canta da virgem com o espelho e o unicórnio nele refletido, o mesmo detalhe do banheiro de Hilda.

Figura 13 - Gravura na parede da Casa do Sol, detalhe da tapeçaria *La Vue*.



Fonte: Foto feita pela autora em dezembro de 2007, no banheiro da Casa do Sol, em Campinas, SP.

Nos *cadernos* em que Malte Laurids Brigge relata como aprende a ver nas ruas de Paris, cheias de rostos, doenças e morte, com “a

existência do terrível em cada partícula de ar”, o personagem narrador, que percorre a infância e seus fantasmas nas reminiscências que busca na Dinamarca, tem um momento de enlevada poesia no encontro com a dama e o unicórnio. Malte relata numa carta à sua amada Abelone sobre seu encontro com as seis tapeçarias, e fala-lhe delas como se estivessem juntos apreciando-as. O narrador a convida como se convidasse também ao leitor a esse passeio pelas imagens: “Imagino que estás aqui, são seis tapeçarias, vem, passemos lentamente diante delas.” (RILKE, 2008, p. 110). Da primeira à última peça o narrador vai tecendo impressões. E na última, *La vue*, ele descreve a cena da dama com o unicórnio ao espelho¹⁰⁸.

Mas há uma festa e ninguém foi convidado. A expectativa não interessa. Está tudo aí. Tudo, para sempre. O leão volta-se quase ameaçador: ninguém deve aproximar-se. Estranho que nunca a tenhamos visto cansada; estará cansada? Ou apenas se reclinou porque segura algo pesado? Talvez uma custódia. Mas ela inclina o outro braço para o unicórnio, o animal ergue-se, lisonjeado, apóia-se em seu regaço. É um espelho, o que ela segura. Estás vendo: ela mostra ao unicórnio a imagem dele.¹⁰⁹

A visão do personagem era cheia de admiração e reverência para com as imagens ali entregues à contemplação como um passado inalcançável, irrecuperável e quase obsoleto na cidade grande e sufocante. Malte constata o desinteresse pela vida daquela dama encantada com seu unicórnio, os nomes que envolviam as lendas e mitos

¹⁰⁸ No Musée de Cluny, em Paris, é possível encontrar muitos livros sobre as tapeçarias. Num deles, publicado pela instituição que reúne os museus nacionais, Grand Palais, em letras grandes, abrindo os textos explicativos de cada uma das tapeçarias, estão as passagens desse passeio contemplativo de Malte. Em francês, o trecho que corresponde a *La vue*: “Mais une fête vient encore: persone n’y est invité. L’attente n’y joue aucun rôle. Tout est là. Tout pour toujours. Le lion se retourne, presque menaçant: personne n’a le droit de venir. Nous ne l’avons jamais vue lasse. Est-elle lasse? Ou ne s’est-elle reposée que parce qu’elle tient un objet lourd? On dirait un ostensor. Mais elle ploie son autre bras vers la licorne et l’animal se cabre, flatté, et monte, et s’appuie sur son giron. C’est un miroir qu’elle tient. Vois-tu: elle montre son image à la licorne...”. 2007, p. 35.

¹⁰⁹ Rilke, 2008, pp. 112, 113.

sobre as tapeçarias, perdidos, ninguém mais os pronunciava, “todos passaram”. A maneira encantatória de estarem ali expostas aquelas tapeçarias é vista pelo personagem como fora de lugar, fora do tempo, quase inadequadas. Como também são inadequadas as lembranças doces e tristes de sua infância solitária em meio às figuras da cidade de Paris, que parecem saídas das páginas de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, o qual é citado numa alusão ao poema “Une Charogne”¹¹⁰.

As tapeçarias podem se desdobrar em tantas conjecturas históricas e objetivas e outras tantas fabulosas quanto o podem o mito medieval e as iluminuras acerca do unicórnio e outros animais heráldicos. Em torno de *La Dame à la licorne*, um dos enigmas mais intrigantes diz respeito à peça que não atende à classificação da alegoria dos sentidos, a única que traz um escrito como frontispício da tenda de onde sai a dama, *Mon seul désir*. E só há alguma pertinência em acrescentar mais esse desdobramento porque passa pelo trabalho de consagração e profanação das imagens e dos ícones perpetuados em escrituras e pregações moralistas da Idade Média. Se o cristianismo apropriou-se de mitos pagãos ou se neles tem sua origem, o fato é que os padres da igreja utilizaram-nos para pregar virtudes e pecados, para apresentar o bem e o mal. E a arte não tardou em demonstrar a lubricidade, o erotismo e o desejo em muitos desses símbolos e significados obscuros.

A tapeçaria que traz a inscrição “meu único desejo” ganhou interpretações literárias diversas, como as virtudes alegóricas do *Roman de la rose*, cuja primeira parte, escrita por Guilherme de Lorris no séc. XIII, é uma das mais representativas obras do amor cortês (Marie-Elisabeth Bruel, 2000) e, entre outras leituras, a de Gottfried Büttner, que em 1990 propôs ver nas tapeçarias os degraus aos quais a alma humana ascenderia, como numa espécie de evolução espiritual onde o desejo corresponderia à fase adulta. Mas a leitura histórica até agora mais aceita é a de A. F. Kendrick, que em 1921, onze anos após os *cadernos* de Rilke, sugeriu a representação dos cinco sentidos, a partir

¹¹⁰ O poema de Baudelaire ao qual alude o personagem Malte, de Rilke, é de nuances que lembram muito Augusto dos Anjos, com seus defuntos putrefatos e vermes assassinos. Trata-se de uma carniça, uma mulher morta encontrada na curva do caminho, com “o ventre todo exalações”, resplandecendo sob o sol. No esboço de uma carta, Malte escreve: “Lembra-te daquele inacreditável poema de Baudelaire, “Une Charogne”? Talvez agora eu o entenda. [...] Era tarefa dele ver, no meio daquelas coisas terríveis, entre aquelas coisas só aparentemente repulsivas, o que é, o que realmente conta entre tudo o que é.” (RILKE, 2008, p. 63)

de textos medievais e a recorrência do tema dos sentidos. *Mon seul désir* ocupando mais uma vez o lugar de enigma por excelência. As elucubrações em torno dos enigmas de *La Dame à la licorne* desdobram-se ainda por hipóteses que passam por Platão, pelo filósofo florentino Marsílio Ficino às hierarquias dos sentidos expostas nos escritos dos bestiários medievais. Chega em alguns casos a conclusões intelectuais, como a possibilidade desse desejo significar o entendimento ou a mente, colocando-o também numa linha de evolução, sendo portanto, a razão, o ápice. Em outros casos, moralistas; como a representação desse desejo como o coração, um sexto sentido, um coração espiritual que “governaria” os cinco outros sentidos dados ao excesso, se mal controlados pelo sexto. Já Michel Serres em 1985, embora não resolva o enigma, propõe-se uma leitura e uma “filosofia dos corpos misturados”, ou filosofia da linguagem, em arroubos poéticos no pensamento dos sentidos e sua relação direta com o corpo, como se os cinco sentidos estivessem mais ligados ao corpo físico, animal. E o enigma do sexto sentido, que não seguiria necessariamente uma valoração hierárquica, corresponderia ao sentido interno, à intimidade do corpo revelada por fim na linguagem do desejo. Trata-se de algo incorpóreo, embora remeta para um sentido interno do corpo. No entanto, é nesse sentido incorpóreo, realidade mais íntima do sujeito, que se revelam desejo e linguagem. A linguagem acontece tão somente nessa tapeçaria, onde anuncia-se em desejo e intimidade. Na inscrição “meu único desejo”, os sentidos externos (que nesse momento Serres qualifica como “primitivos”, deixando aí transparecer um resquício de hierarquia de valores) estão entregues ao mutismo e à multiplicidade do entorno, com folhas, ramos, raposas, garças, unicórnios, etc, abertos ao mundo, “deixam suas experiências à pura animalidade”. “Os sentidos caóticos e turbulentos jamais atingem a unicidade, a conservação, nem a identidade. Donde essas tapeçarias ornamentadas com todas as coisas do mundo.” (SERRES, 2001, p. 52) O filósofo pondera que essa já era uma divisão pregada pelo pensamento escolástico, o *sensorium* externo, com seus cinco sentidos, e o interno. E eis que “o sentido interno fala enfim e pela primeira vez, a tenda imprime-se de linguagens ardentes e coroa-se de escritura.” “Eis a primeira frase, a proposição original, primeira”, “eis as primeiras palavras advindas do corpo quando se fala ao mesmo tempo interior e falante”.

Eis o primeiro *cogito*, o mais entranhado embora mais evidenciado do que o *cogito* de quem pensa. Eu sinto, senti; eu vi, ouvi, saboreei, cheirei; eu

toquei; eu toco, fecho-me em meu pavilhão de pele; ele arde de línguas, eu falo; falo de mim, de minha solidão e da saudade dos sentidos perdidos, choro o paraíso perdido, lamento a perda daquilo a que me dava ou do que me era dado. Desde que assim está escrito, eu desejo. E o mundo se ausenta.¹¹¹

À parte a leitura dos padres da Igreja, o fato é que significações mais temporais e terrenas são levantadas, como o desejo carnal, pura e simplesmente, com os atributos do amor cortês, em pleno vigor à época da criação das tapeçarias. Nesse ponto, o símbolo do unicórnio contribui com seu caráter ambivalente, entre castidade e sexualidade. Tudo leva a crer, por fim, que a obra revela a tendência ambígua da monarquia e de toda a nobreza que a envolvia, impregnada da cultura e dos dogmas clericais, mas frequentadora assídua de uma estética profana. Essas informações acerca das lendas e ideias decorrentes dos enigmas de *La Dame à la licorne* foram retiradas, na sua maioria, de obras do próprio museu medieval, de uma das quais será transcrito o trecho a seguir, que conta com uma análise de J.-P. Boudet, corroborando a ligação da moral da igreja com a estética profana nas imagens propagadas.

De même, il serait réducteur de considérer uniquement sous l'angle de son rôle d'emblème et de porteur d'armoiries l'animal mythique qui a donné son nom à la tenture, créature fantastique parfaitement ambivalente, symbole de chasteté, mais dont le principal attribut revêt une évidente connotation sexuelle. Comme l'a souligné J.-P. Boudet (2000), il est peu vraisemblable que le message de la tenture soit univoque: "Le cœur dont il s'agit est donc à la fois celui de l'amour courtois et de la morale chrétienne, la tenture étant ainsi révélatrice d'une double tendance de la culture cléricale à portée morale mais aussi la mise en valeur d'une esthétique profane".¹¹²

¹¹¹ Serres, 2001, p. 53.

¹¹² "L'iconographie et son interprétation. Entre allégorie et ambivalence". In: *La Dame à la licorne*. Musée de Cluny – Musée National du Moyen Age. Directrice du musée de Cluny: Elisabeth Delahaye. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2007, p. 48.

Todo esse caminho pela Idade Média quer demonstrar a polivalência desse animal mítico escolhido por Hilda Hilst para sua metamorfose antes do porco. E reforçar, acima de tudo o caráter sagrado e profano da linguagem em que se elaborou uma escrita de perda e sacrifício. Evocando o sacrifício, é preciso que se acrescente mais algumas poucas considerações sobre a inusitada semelhança entre o Cristo e o Unicórnio aludidas na obra de Jung traduzida por Dora Ferreira da Silva, *Psicologia e Alquimia*, já citada. O que é realmente importante nessas digressões de Jung é o que se refere à aproximação com o Cristo, aquele que tomou para si o ápice do sacrifício. Conforme Bataille, o pecado é o sacrifício e a comunicação é o pecado. Logo, comunicar, desde que assumindo esse pecado, é sacrificar-se. E também o amor é um sacrifício. “En faisant mourir Jésus, les hommes ont pris sur eux le crime inexpiable: c’est le sommet du sacrifice.” (BATAILLE, 2010, p. 101). A afinidade entre o Cristo e o unicórnio é amplamente enfatizada pelos escritos medievais e alquímicos, como pode-se constatar nessa passagem em que a tal imagem da virgem com o unicórnio é referida:

“Em seu colo porém repousava o leão verde, de cujo lado jorrava sangue.” Esta imagem alude por um lado à Pietá, mas por outro ao unicórnio ferido pelo caçador e capturado no colo da Virgem: tal tema é frequente nas representações medievais. Aqui contudo o leão verde substitui o unicórnio, o que não era uma dificuldade para o alquimista, uma vez que o leão é igualmente símbolo de Mercurius. A virgem representa seu aspecto feminino passivo, ao passo que o unicórnio e o leão representam a força selvagem, indômita, masculina e penetrante do “spiritus mercurialis”. O símbolo do unicórnio como “alegoria Christi” e do Espírito Santo era conhecido em toda a Idade Média, razão pela qual esta relação também era familiar ao alquimista que, ao empregar este símbolo, tinha sem dúvida presente o parentesco e até mesmo a identidade de Mercurius e Cristo. (JUNG, 2009, p. 456)

Não só na alquimia, mas nas alegorias da igreja, encontra-se a alusão do unicórnio ligado ao Cristo. Jung cita Tertuliano e Justino que fazem referência ao chifre do unicórnio como a extremidade da cruz:

“*Cornua unicornis cornu eis* (Seu chifre é como os chifres dos unicórnios).” Como em Cristo o poder de Deus se manifestou, Jung traz à tona a frase emblemática de Prisciliano: “*Unicornis est Deus, nobis petra Christus, nobis lápis angularis Jesus, nobis hominum homo Christus* (Deus é unicórnio, para nós Cristo é uma rocha, Jesus, nossa pedra angular, o Cristo, homem entre os homens)”¹¹³. E por fim, nas representações crísticas do unicórnio, Jung cita Honório de Autun, quando este narra a captura do unicórnio pelos caçadores no colo da virgem: “Cristo é representado por este animal e sua força insuperável, por seu chifre. Aquele que se deitou no regaço da virgem foi capturado pelos caçadores, isto é, foi encontrado sob a forma humana por aqueles que o amam.”¹¹⁴.

A tradição medieval não para por aí, pois há sempre o ambíguo em cada um dos ícones e símbolos por ela perpetuados, como pode-se perceber na atribuição maléfica do unicórnio referenciada por Jung. Tanto nas escrituras alquímicas como nas metáforas da Igreja, também podem estar relacionados ao animal mítico o Mal e o demônio. A partir dessa constatação, Jung avalia a utilização da alquimia muitas vezes influenciada pela Igreja:

Observe-se nas citações eclesiásticas que o símbolo do unicórnio também inclui o aspecto do mal. Por ser um animal fabuloso e originalmente um monstro, contém em si uma contradição interna, uma “*conjunctio oppositorum*”. Esta circunstância o torna particularmente apropriado para exprimir o “*monstrum hermaphroditum*” da alquimia.¹¹⁵

Do unicórnio e suas variações, sua face monstro, “não sabemos se o animal da lenda simboliza a mescla dos sentidos ou a mistura que os sentidos nos levam a perceber, mas o certo é que o monstro, por si mesmo, varia”, conforme a leitura de Serres. E nessa ideia de variedade, encontra-se o corpo, a pele “variada, atapetada, historiada, tatuada, lendária”, sendo que “a construção do corpo próprio equivale à ficção do unicórnio”. (SERRES, 2001, pp. 56, 57).

¹¹³ Jung, 2009, pp. 458, 459.

¹¹⁴ Ibid, p. 460.

¹¹⁵ Ibid, p. 464.

Nossa pele poderia ser chamada de variedade, no sentido preciso da topologia: fina folha de pregas e planos, salpicada de acontecimentos e de singularidades, sensível a vizinhanças; discreta quando a perfuram, constantemente nos olhos, pan-óptica, mas também contínua quando tatuada, tal como a mulher nua sem seu espelho, na realidade compósita como o licorne.¹¹⁶

O unicórnio de Hilda Hilst é este ser compósito, como ela mesma, a narradora, “com o corno espetado no meio e tatuado em todos os lugares, com a identidade fluente”¹¹⁷. Com “rosto tripartido à procura da primeira identidade”, a narradora de “O unicórnio”, transforma-se no monstro, besta unicórnio. Antes, tem seu corpo atingido pelos cacos expelidos pelas línguas de vidro dos irmãos empresários que proferem AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO, de cujos corpos se ouvem ruídos: “tec-ter, tec-ter, tecnologia e terror, tecnologia e terror” (HILST, 1970, p. 137). Já atingida pelos cacos de vidro, inadaptada ainda à metamorfose sofrida em meio à reunião empresarial da refinaria de petróleo, já transformada não se sabe bem em qual animal (por certo, um coelho), a personagem insiste na linguagem simples que lhe pode conferir uma identidade que não seja múltipla, tripartida, fluente. Porém, a linguagem não aceita a unidade, não há escapatória, não há salvação, terá que ser sacrificada, como os coelhos afetados pela sarna causada por parasitas acarianos, conforme relata a Superintendente da “organização”. Os irmãos, então na pele da superintendente e do conselheiro chefe da refinaria, tentam acalmá-la, fazem o possível para que ela entenda que “nós vivemos numa comunidade”, onde “é preciso respeitar o outro”, é preciso “compreender a massa”. E se ela deseja comunicar-se e “integrar-se na coletividade”, que escreva sobre a organização, de sua limpeza e precisão.

Estou com os olhos cheios de lágrimas: olhem o que vocês fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo. Você não está enxergando bem, não são cacos de vidro, nós já lhe dissemos, é sarna, queridinha, não se arranhe desse jeito, não se coce, é pior, coma alguns biscoitos, tome um copo

¹¹⁶ Serres, op. cit., p. 56.

¹¹⁷ Ibid, p. 58.

de vinho, descontrai-se, não fique franzindo o focinho assim, não coce as orelhinhas tão compridas, fique lá no canto, vamos, vamos. Saíram. Bateram a porta. Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. Agora estou crescendo a olhos vistos, sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avançado, resfolego, quero andar de um lado a outro mas o apartamento é muito pequeno, só consigo dar dois passos, fazer uma volta com sacrifício para dar mais dois passos na direção de onde saí. Lembro-me que há um pequeno espelho no banheiro, gostaria de olhar-me, mas como poderia atravessar aquele arco para entrar aí?

[...] Olho para os lados com melancolia, fico parado durante muito tempo, estou besta de ter acontecido isso justamente para mim. Recuo e meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico enalacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-se na parede. Meu Deus, um corno. Sou unicórnio.¹¹⁸

Conforme Bataille, ao se confessar culpado, a natureza não é mais que um fragmento que reflete dentro do espelho o homem e seus erros, nem perfeitos nem deformados. A necessidade é cambiante, fluente. E a possibilidade que está ao alcance do homem é olhar o mundo como uma fusão do sujeito e do objeto onde sujeito, objeto e sua fusão não cessem nunca de mudar, justamente porque existem, entre o objeto e o sujeito, muitas formas de identidade. A necessidade do espírito é real, no entanto, não é única, não há unidade, mas uma composição de fragmentos sucessivos ou coexistentes. (BATAILLE, 2010, p. 60). O unicórnio em seu espelho é o ser composto que lhe conferiu o homem no tempo, com seus desdobramentos escritos e imagéticos. O unicórnio da literatura, das Escrituras e da História é um

¹¹⁸Hilst, 1970, p. 143.

monstro sagrado e profano, cruel e capaz de purificar as águas¹¹⁹ e sanar de todo veneno; cheio de inscrições, culturas, crenças, imagens, memórias, compósito como o corpo do homem.

O unicórnio de Hilda Hilst, nada encantatório, nem sequer conseguiu se olhar no espelho do banheiro, seu volumoso corpo não permitia que se virasse para encontrar a si mesmo, para reconhecer-se como fragmento da natureza, monstro e compósito. E nem a linguagem persistiu à metamorfose, apenas o desejo de comunicar, que de todas as maneiras revelou-se impossível.

No quadrado imundo do parque onde foi presa a besta unicórnio, tendo já sido esquecida por todos, fartos duma “presença tão absurda”, o zelador joga verduras podres para alimentá-la. O unicórnio deseja ainda e intensamente encontrar uma maneira de se exprimir, quer encontrar a chave, quer atravessar a ponte que ainda o liga aos outros. E eis que surge uma ideia, a última tentativa. Com muito esforço, abaixa a cabeça e seleciona com a ponta do corno alguns talos ainda verdes de brócolis. E passa o dia inteiro nessa tarefa, o corpo reage bem, o unicórnio sente feliz e satisfeito que o sangue já lhe circula rápido pelo corpo, mesmo com toda a dificuldade. Ele decide então começar com um poema:

Era uma vez dois e três.
Era uma vez um corpo e dois pólos:
alto muro e poço. Três estacas
de um todo que se fez, num vértice
diáfano, noutro espessura de rês
couro, solo cimentado, nem água
nem ancoradouro.¹²⁰

Acaba por desistir da poesia, conclui que é muito triste, que talvez fosse melhor e mais eficaz uma única palavra que condensasse tudo, uma palavra bonita: AMOR. Com esforço redobrado, o unicórnio começa então a escrever a palavra amor a partir dos talos de verduras podres. O unicórnio delira: Jesus, delicadíssimo, parece lhe ajudar, pois Ele compreende que toda a tentativa de comunicar não teria sido

¹¹⁹ Segundo escrituras medievais, Jung e demais licenças poéticas, o corno do unicórnio teria propriedades curativas, funcionando mesmo como um antídoto contra venenos, um alexipharmacón. Com seu corno, o animal mítico purificava as águas impuras.

¹²⁰ Hilst, op. cit., 1970, p. 164.

agressão, ódio ou ofensa. Sua “presença absurda” é a mesma presença inadequada do poeta, como Jesus, cuja presença sempre fora risível ou incômoda a todos aqueles “rebeldes na angústia”. Conforme o culpado Bataille: “Mais que suis-je à leurs yeux? un *intellectuel* cynique, tortueux, malaisé. Comment supporter d’être lourd à ce point, odieux, méconnu? J’accepte, étonné de l’excès.” (BATAILLE, 2010, p. 90)

6. O UNICÓRNIO DE HILDA HILST: SACRIFÍCIO E DESEJO NO LIMITE DA LINGUAGEM

“O Unicórnio” é o texto com que Hilda Hilst inicia sua ficção, em 1970, com a publicação do livro *Fluxo-floema*, editado pela Editora Perspectiva, tendo em seu conselho editorial, além de Anatol Rosenfeld - um dos principais críticos de sua obra -, J. Guinsburg e Sábato Magaldi. *Fluxo-floema* é constituído dos textos: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O Unicórnio” e “Floema”. Em 1969, o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, amigo e correspondente assíduo de Hilda Hilst, escreve numa carta suas impressões dos contos enviados a ele, “Osmo”, “O Unicórnio” e “Lázaro”, à época reunidos sob o título *Triângulo*. Sabe-se então, que os textos só depois receberam os “arremates” com “Fluxo” e “Floema”. A carta foi publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, do Instituto Moreira Salles, em 1999, e posteriormente, no livro *Caio Fernando Abreu: cartas*, editado pela *Aeroplano*, com organização de Italo Moriconi. Num dos trechos da correspondência, há o seguinte relato sobre os três textos, que o autor de *Ovo apunhalado*, para quem foi dedicado o conto *Lázaro*, chama de novelas:

Das três, acho *Lázaro* a mais amarga; o *Unicórnio*, a mais desesperada; *Osmo*, a mais macabra. Qualquer uma delas, um soco. Um ‘pum’ no nariz dos críticos e da sociedade. Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. Essas três novelas são uma verdadeira reforma de base. Quem lê, tem duas saídas: ou recusa [...], ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica.¹²²

De alguma maneira, a ideia do “triângulo” permaneceu nas personagens tripartidas das cinco novelas.

¹²² Correspondência de Caio Fernando Abreu datada de 29 de abril de 1969, de Porto Alegre, para Hilda Hilst, Campinas, SP.

6.1. FLUXO

Num dos desdobramentos dos personagens tripartidos, surge o anão, a quem Agamben identificaria na literatura como um dos “ajudantes”. O filósofo italiano lembra o anão corcunda de Walter Benjamin evocado em suas recordações infantis. E alude ao ajudante como “a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. Esta se refere a tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido.”¹²³ Continuando numa passagem em tudo benjaminiana, Agamben fala de um “desperdício ontológico”, inerente a todos, que se revela na “medida de esquecimento e de ruína” que excede a medida de nossas lembranças e da nossa consciência¹²⁴ O ajudante é o que garante essa permanência em nós do esquecido e do perdido, como inesquecível. O ajudante “soletra o texto do inesquecível e o traduz para a língua dos surdos-mudos. Disso nasce sua obstinada gesticulação, disso provém o seu impassível semblante mímico. Disso, também, sua irremediável ambiguidade. Isso porque do inesquecível só é possível a paródia.”¹²⁵

O anão aparece num dado momento no primeiro conto, “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema*, ao personagem Ruiska, o porco com “vontade enorme de limpar o mundo”. Ruiska vive em seu escritório, onde transita entre elucubrações sobre uma claraboia, um poço, um telescópio e uma porta de aço que dá para um jardim de pedras perfeitas. Além da mulher Ruisis, há o filho Rukah, que logo morre, após ter comido as folhas escritas do pai, em bolinhas com muita cola e açúcar, “as últimas bolinhas faziam parte de um trabalho de cem anos.” Vez por outra, Ruiska recebe a visita do editor: o “cornudo” e de sua odiosa e fútil esposa: “a vaca”; aos dois juntos o personagem Ruiska chama: a “corja porca”. Tem-se desde o início a impressão de que o uso da palavra porco e suas derivações vão muito além de determinações de bem e mal, alto e baixo, abjeto e sublime.

O anão aparece logo após a morte do filho, apesar de que Ruiska não consiga precisar bem o tempo passado de sua morte. O anão de “Fluxo” é letrado, mas muitas vezes fala por onomatopeias sem sentido, como HO HO HO GLU GLU GLU, e Ruiska afirma que esta é a

¹²³ Agamben, 2007, p. 35.

¹²⁴ Ibid, p. 35.

¹²⁵ Ibid, p. 35

maneira de estar a sós com o anão. O ajudante anão toma nota dos sonhos de Ruisis, a mulher, que fala a Ruiska de um telefone interno. A estória do sonho não rende muita coisa para seus escritos. Mesmo assim, o anão insiste na recuperação da memória de Ruiska. “O anão me diz: fale, Ruiska, fale do teu de dentro, porque assim como você vem fazendo a coisa vai se perder”. Ruiska responde sobre o de dentro, sobre sua face tripartida, sobre um destino que as leva a algum lugar e sobre o anão, um anão único, porque é o seu anão, e é quem lhe garante o não esquecimento. Em certo momento, Ruiska interrompe o fluxo: “Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer” (HILST, 1970, p. 36). Segundo Blanchot,

O preceito de Wittgenstein célebre demais e reiterado demais, “*É preciso calar aquilo do qual não se pode falar*”, indica justamente que, já que ele não pôde, ao enunciá-lo, se impor o silêncio a si mesmo, é que, em definitivo, para se calar, é preciso falar”. (BLANCHOT, 2013, pp. 76, 77)

A reflexão de Blanchot a partir de Wittgenstein, e aqui, a reflexão proposta a partir de uma frase num mesmo sentido da personagem de Hilda Hilst, indica também um sentido político a essa indefinição entre falar e calar, e à decisão de que é preciso falar. A insistência em apresentar este conto, como será feito com os outros contos do livro, além de “O unicórnio”, anunciado como central nessa análise, é justamente porque não há gratuidade em sua reunião e encadeamento, os textos seguem um fluxo-floema, dos quais pode-se perder o sentido caso se omitam enunciados como esse de Ruiska trazido à cena com a ajuda de seu anão. A memória quase perdida e embaralhada em fragmentos de sonhos e realidade, nas múltiplas vozes que se atravessam, arroubos poéticos e descompromisso total com uma ordenação de tempo e espaço onde se enuncia o discurso, perfaz um trajeto em que a urgência em falar ultrapassa toda e qualquer dificuldade de fala, como a inutilidade, o esquecimento, a incapacidade, a confusão.

O ajudante vai conduzindo a viagem de Ruiska às reminiscências da infância, até que se interpõe uma outra voz, e como em todos os textos da prosa de Hilda Hilst, não há sinalização ou qualquer pontuação que indique a mudança de narrador. Surge portanto Ruisis, outra face de

Ruiska, rememorando seu sonho, com a mesma necessidade de falar em fluxo:

Ai como era bonito lá. Eu subia o caminho que levava à colina, ah como era bonito lá, o tronco, a distorçura da árvore, eu debaixo da árvore, eu debaixo de toda aquela nervura, eu fremente, tremente eu, eu Ruisis subindo o caminho que vai até a colina e os cavalos ao lado, e ele. Bem que podia ser Ruiska, Ruiska que um dia me amou, podia ser, mas não é, porque Ruiska só cuida de si mesmo, o seu corpo é todo uma coisa que se enrola, o corpo de Ruiska é como um cipó sugando uma árvore que não sei, o corpo de Ruiska é seco, estala, é seco-marrom, ai Ruiska sem aurora, agogado nas paredonas do escritório, subjugado pelos fantasmas do de dentro, pobre Ruiska que foi meu, quer um cordão para se comunicar com o outro, quer uma corda esticada, ele numa ponta, o outro noutra, e cada vez mais perto, pobre filho-homem, seco, seco, buscando a palavra, buscando a palavra morta. (HILST, 1970, p. 42)

Um dos temas recorrentes, na vida e na escrita, aparece nessa palavra morta. A personagem, como a autora nas entrevistas, reclama não ser compreendida, e mais uma vez, vê-se diante da impossibilidade de calar. Alguma voz, talvez a de Ruiska, ou não importa, são todos uma mesma voz, interroga Ruisis, que já se mostra cansada de lembrar pois, “tudo termina e fica muito para memorizar”. A voz pergunta:

Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito,

convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR. Se ficasses calada.¹²⁶

A insistência com o conto “Fluxo”, antes de analisar “O unicórnio”, é devida à necessidade de demonstrar o caminho de *Fluxo-floema* em torno da palavra e da língua e suas impossibilidades. Em “Fluxo”, Ruiska tripartido, com a ajuda de seu anão da memória e com o econtro com Palavrarara - outra personagem que surge fantástica e fala com floreios e rococós -, busca perdido, entre a claraboia e o poço, a palavra para comunicar. Em “Floema”, essa busca chega ao extremo. No último texto do livro, a personagem Koyo tenta cortar a frente de Deus, a quem chama Haydum, “vestíbulo do nada” ou “o gozo que lhe falta”. Após muitas tentativas de adentrar o corpo de Deus-Haydum, Koyo não consegue avançar da unha de seu dedo do pé, e a comunicação se dá como se cada um sempre falasse sozinho, uma mesma voz, inarticulada e muda. Mais uma vez e definitivamente, depois de todo o trajeto do livro, a personagem encontra-se solta, “sem raiz, sem ramo”, um floema que é pura energia perdida. O personagem, em meio às inúmeras perguntas e acusações endereçadas ao “Porco-Haydum”, ironiza a possibilidade de uma essência. Koyo, no entanto, explica a Deus - que não pode ver -, as qualidades da carne e da língua órgão, “matéria vibrátil”. Temos mais uma vez, a língua em questão, em órgão e linguagem, como estranhamentos e impossibilidades em direção ao outro.

A língua, eu te repito, é matéria vibrátil. Quem sabe se eu disser que a língua se parece às folhas da alcachofra, isso mesmo, as folhas da alcachofra se parecem à língua, colocas à raiz, a polpa esbranquiçada no fundo da tua boca, a ponta no de dentro do dente, e terás a forma da língua, apenas a cor é outra, é outra a espessura também, a folha da alcachofra é fina e azinhavrada, a língua é grossa e gorda, mas não é só isso, a língua move-se e fere, quando a língua do outro se move, Haydum, em mim nasce a ferida, quando a minha se move, Haydum, nasce a ferida no outro, talvez se dispensasses a língua... se dispensasses a língua o mundo seria mudo e outro? (HILST, 1970. p. 178)

¹²⁶ Hilst, 1970, p. 44.

No entanto, sua matéria vibrátil é canto quando a poesia invade o fluxo com Palavrarara. De volta ao conto “Fluxo”, quando os personagens entregam-se aos devaneios inúteis da palavra, embora saibam que o “tempo não é, senhores, de inocência, nem de ternuras vãs, nem de cantigas”, a personagem Palavrarara é o arrebatamento poético de Ruiska, que se apresenta em oferenda, como num altar de sacrifícios.

Eis-me aqui. Falaste, anão? Não. Não ouviste? Não. Presta atenção. Eram três tartaruguinhas de carapaça luzidia, as patinhas plúmbeas, as cabeças oblongas. Que palavras são essas, anão? Ouviste, afinal? Sim, Ruiska, serão alvícaras [sic]? Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara. Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferenda. O altar.¹²⁷

A crítica lê dando ênfase ao hermetismo dos textos, começam os adjetivos que a qualificam como a escritora difícil do texto pouco digerível, da linguagem erudita, das questões “metafísicas”. Na apresentação de Anatol Rosenfeld ao livro *Fluxo-floema*, constam em apenas um parágrafo de seu texto os nomes de Hölderlin, Rilke, John Donne, Eliot, René Char, Saint-John Perse, Kafka, Camus, Beckett, Ionesco e An-Ski! Segundo Rosenfeld, “alguns deles afinam, em maior ou menor grau, com as questões místicas e metafísicas de Hilda Hilst”. A autora tem seu nome envolvido no processo de mitificação que a segrega como parte de uma “marginalidade de luxo”. É como a qualifica José Antônio Cavalcanti (2010, p.16): “reduzida a uma perspectiva de marginalidade de luxo, passou a ser avalizada canonicamente a partir do momento em que contaminou a crítica, seduzida pelo refinamento de sua tensão arquitetônica e pela profundidade de suas proposições.”

Todo o refinamento desse seu cinismo “de luxo” cobra uma contrapartida. Num de seus delírios, em “Fluxo”, Ruisis Rukah dúplice, tríplice, multifário, multífido, multíflu, multisciente, multívio,

¹²⁷ Hilst, op. cit., p. 48.

multíssono, Veríssimos, afirma ter em si “uma avalanche de verdade”. E a verdade de sua poesia, sua linguagem, cobra o preço de seu sacrifício. Depois de citar versos de Milton em inglês, o personagem dirige-se a Deus, mas também a todos que o lêem, numa direta agressão, numa clara obstinação de deixar claro o dispêndio absurdo de seu ouro ou sua verdade:

[...] devo dizer ao meu Deus: ai que proposições me propuseste, que enormíssimas aflições carrego sobre o plexo, tão pequenininho eu sou, meu Deus, tão rouxinol mas a garganta semeando sons para o ouvido de poucos, pensa bem meu Deus o que queres de mim, devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me lêem, eu Rukah feito de dois, de três, vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas, vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros? Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrando o ombro até quando? Devo continuar expelindo a minha víscera de prata, a minha brilhante tripa, os meus neurônios de vidro facetado e raro, no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpurina pintados, ai devo?¹²⁸

Palavrarara é a personagem encantatória que irrompe o fluxo e despeja seu palavreado com influências de Catulo, Petrarca e Boosco Deleitoso (obra espiritual anônima da literatura portuguesa medieval em grande parte referente à tradução de Petrarca, *De Vita Solitaria*)¹²⁹. É a

¹²⁸ Ibid, p. 47.

¹²⁹ A reprodução de parte do texto *Boosco Deleitoso* da Fundação Calouste Gulbenkian, *História e Antologia da Literatura Portuguesa Século XV*, traz uma breve explicação sobre a obra retirada do *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1993. A autoria do texto é de João David Pinto-Correia. Seguem alguns trechos elucidativos: “Texto em prosa datado de 1515, em Lisboa, de responsabilidade do imperador Hermão Campos, bombardeiro d’el-rei nosso Senhor José Leite de Vasconcelos, considera, no entanto, que esta obra se caracteriza por uma fase linguística muito mais antiga, talvez princípios do séc. XV ou mesmo fins do séc. XIV. [...] Actualmente, julgamos que a obra assenta no *De Vita Solitaria*, de Petrarca, obra iniciada em 1346, mas concluída apenas dez anos mais tarde, na qual se elogiam a solidão e o silêncio. [...] O percurso narrativo consiste em a Alma,

partir de imagens, e na língua datada desses escritos de Boosco Deleitoso, que Palavrarara comunica-se com Ruiska, não sem uma pitada amarga de humor e sarcasmo: “Pois, amigo, di-me, que esperas ainda? O muito esperar é de fraco e enfermo coração. Os homeês ora som homildosos, ora sobervosos, ora som bolçosos come moços. Danosa condiçom.”. Contudo, Palavrarara demonstra sua raridade e logo escapa, Ruiska não consegue segurá-la por muito tempo, ela foge em disparada quando ele lhe pergunta sobre alguma sugestão “a respeito do”, o que poderia agradar ao editor para assim poder alimentar a si mesmo e ao anão. Este, o anão, andava então nos reinos submersos, pois havia seguido o caminho do poço, enquanto Ruiska seguia o da claraboia, os altos, onde encontrara Palavrarara. Nas andanças do anão, ele encontrou uma serpente de prata esverdeada que lhe entrara pelo ânus, abria-se em leque e lhe ferira as vísceras. Contando já a Ruiska de suas aventuras nos reinos abaixo da terra de onde voltou, depois do escabroso caso da serpente, o então “porco-anão” apresenta uma inversão do aforismo grego do Templo de Delfos usado por Platão, de *conhece-te a ti mesmo* para *devora-te a ti mesmo*. E a voz dessa inversão, ou transgressão, era a de um porco-espinho:

Agora escuta outra, o corpo, quero dizer o porco-espinho, comendo um pássaro. O digerir a dois, sim, porque eu também comi, a perna, uma perninha gorda, devia ser um pássaro desses que voam pouco ou de vida farta, sei lá, quando chegou a hora da cabeça ele cantou assim: poque me devoras, devora-te a ti mesmo, porco-anão. E nós dois, eu e o porco, nos olhamos, afinal, pensamos, éramos um ou dois?¹³⁰

Coexistindo, o tal porco-espinho, ou Espinhudo, e o anão, conversando “umas coisas do mal” tiveram então seu momento epifânico, duas formas informes saíram de suas bocas escancaradas, pedaços do pássaro comido juntaram-se dando forma a um pássaro ainda

que sempre vai guiada pelo Anjo da Guarda, andar a falar com vários santos, filósofos e outras figuras simbólicas, a fim de conseguir maneira de atingir o estatuto de entidade solitária, aquela que é considerada como mais adequada à prática de exercícios conducentes à realização espiritual. [...] Como salienta Mário Martins, poderemos considerar como mais importantes contributos deste texto: “Humanismo religioso, bucolismo, apologia dos livros e da vida mística”.

¹³⁰Hilst, op. cit., p. 53.

melhor do que era antes de ser comido. Ou seja, o pássaro limpou-se naquelas entranhas e saiu numa ressurreição. O que bem provavelmente saiu pelas bocas escancaradas de ambos, ressurrecta, depois de perambular pelos reinos debaixo da terra, não há como concluir a não ser por conjecturas vãs. Mas tudo indica que desses reinos o que volta é a linguagem e a escrita. O porco e o anão, materialismo baixo e memória, engoliram os pássaros mastigando seus membros, e daí teria surgido uma escrita ainda melhor, um pássaro ressurrecto e claro. Ainda assim o anão deixa-lhe uma última advertência: “Não Ruiska... debes... penso que debes... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual¹³¹ agora, entendes?” (HILST, 1970, p. 54). Não restam dúvidas do porquê a crítica considerou a obra hermética e difícil.

O coexistir sem saída, sem salvação, sem poder comunicar, sem poder comungar é a principal questão que atravessa e nutre o *Fluxo-floema* em todos os seus desdobramentos e ramificações. Até o fim da novela “Fluxo”, a última palavra é a do anão para Ruiska, o qual indaga o anão sobre a coexistência, sobre a ideia, o viver sem ideias, o difícil da comunicação e da coexistência. O anão fritava um peixe prateado, de íris bem pensada, ouve indiferente os questionamentos de Ruiska e acaba por aconselhar-lhe que coma o peixe: “coma o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.”¹³².

¹³¹ Seria ingênuo não perceber que essa alusão à comunicação e à expressão “a coisa agora é mais visual”, traz uma sutil ironia de tom depreciativo ao concretismo, à chamada poesia marginal, a poesia-praxis, todas as ramificações dos irmãos Campos e Décio Pignatari. Definitivamente a escrita de Hilda Hilst - excessiva, sem qualquer economia na linguagem ou no “conteúdo reflexivo”, onde até o silêncio é feito em palavras - , não se comunicava com essa comunidade dos 70 da poesia intersemiótica, embora ainda seja possível pensar que essa era uma maneira da escritora comunicar a ausência de comunidade literária a qual pudesse se filiar. Esse gesto pode indicar uma prepotência da dona da Palavarara, poeta admiradora de líricos e malditos, mas sua prepotência ao mesmo tempo desnuda-se, há uma auto ironia cínica no risível e inadequado dessa Palavarara que surge deleitosa, e afinal, nem por meio de mergulhos subterrâneos, mesmo depois de engolir pássaros, a palavra consegue comunicar. E a comunicação não era uma das principais “bandeiras” da comunidade literária brasileira dos anos 70? O fato é que essa comunidade concreta e/ou marginal, tropicalista e teatreira, visual, musical, e “tresloucada”, com toda a profusão de manifestações daqueles anos, não incluiu o nome de Hilda Hilst a não ser como uma outra marginalidade, muito periférica, entre os eróticos ou pornográficos dignos de alusão vez por outra.

¹³² Hilst, op. cit., p. 60.

6.2. OSMO

“Osmo”, como Caio Fernando Abreu classificara, é realmente a mais macabra das novelas de *Fluxo-floema*. Difere dos outros textos por não apresentar um personagem multifacetado e multissono como em “Fluxo”, por exemplo. Osmo, o personagem narrador, é de uma lucidez admirável, quase entediante, ele rememora com detalhes, apara arestas da linguagem, corrige erros e falhas gramaticais e é de uma impassibilidade perante o horror muito à maneira de um psicopata. Logo no início da trama, apresenta a marca inconfundível da ironia e do sarcasmo no desprezo ao leitor. Osmo quer contar sua estória, no entanto, receia que o leitor a quem se dirige diretamente não seja digno de ouvi-la, ou de lê-la.

Osmo é um bem sucedido homem de negócios de importação-exportação. Veste-se quase com austeridade e tem mania de higiene, “mania de banho”. Desde o início, apresenta sua estória a partir de sua “mãezinha” odiosa, que era louca para dançar. Rememora as vontades da mãe ao relatar a insistência da namorada em pedir-lhe ao telefone que a leve para dançar. Ele estava ali cansado, “resolve pegar sua metafísica”, resolve tomar nota das coisas importantes, como as que falam de Deus, por exemplo, porque ele também tinha mania de Deus, então vem a mulher com sua mania de dançar. Porque as mulheres têm mania de dançar e mania de tapetes persas. A narrativa é inteiramente preconceituosa e agressiva em relação às mulheres, tomando um rumo que poderia muito bem indicar um típico caso de inversão, distúrbio ou transtorno sexual causada pelo trauma na infância com a mãe. Por abandono, por sua futilidade ou por “disponibilidade” em relação ao sexo oposto, a mãe é trazida ao texto como figura odiável e desprezível.

Osmo cede ao pedido da namorada, Kaysa, e resolve tomar banho e se aprontar para encontrá-la. Está nu, e no banho, começa então a pormenorizar suas atribuições físicas. Relata que tem um corpo bem constituído, em um metro e noventa de altura, peitos largos e coxas fortes, porém, cabeça sensível. Aquelas “partes” também, pênis e ânus, são relatados nesse inventário do corpo, além de orelhas e ouvidos. Para a cabeça sensível, Osmo faz uso constante do medicamento Beserol, conforme indicação de seu neurologista, mas de nada adianta. Quanto ao ânus, a sensibilidade é ainda maior. Osmo não consegue evacuar, o médico diz que tem fistulas anais: “Então fui ao médico e ele me enfiou o dedo lá dentro, o dedo dele, lógico, não sei qual dedo, acho que não importa, mas na hora de sair, quero dizer, na hora que ele deveria tirar o

dedo, ele não conseguiu porque eu sou assim muito tenso, e apertei e não conseguia relaxar.” (HILST, 1970, p. 68).

A questão da analidade não para por aí. Osmo conta em sua estória outras estórias, entre as quais, a de um menininho que teria ido ao mesmo médico que havia lhe sugerido uma intervenção cirúrgica para seu problema anal, o mesmo do citado exame. O médico lhe contou então que o menino havia aparecido em seu consultório com o ânus em “estado lastimável”. Após alguns meses, já recuperado, com ânus de platina, o menino ouviu do médico que deveria abster-se das relações anais para sempre, ao que o menino redarguiu: “Nem mais uma vezinha, doutor?”. Diante da estória, Osmo profere sua total incompreensão no que concerne à relação sexual e à analidade, reforçando o caráter reprimido e algo homofóbico do personagem. O conto descreve um caso freudiano, na voz do neurótico mais cínico, um cínico contemporâneo, de corpo tenso e intelecto sensível. Desde o episódio anterior do exame, os elementos da análise vão sendo relatados e juntados na apreciação de um caso policial e psicanalítico. Osmo desnuda-se revelando vergonha, repugnância e moralidade, componentes centrais da perversão sexual na leitura freudiana. (FREUD, 1972, p. 164).

Ernest Becker é outra das leituras psicanalíticas que Hilda Hilst parece desdobrar quando se refere às questões da analidade e aos estigmas da interdição, do erotismo e da morte ligados ao ânus. No primeiro capítulo de seu tratado *A negação da morte*, Becker relaciona o que chama “obsessão anal” ao heroísmo e à morte. Conforme Becker¹³³, Freud teria uma explicação para o heroísmo do homem, “era de que o inconsciente não conhece a morte ou o tempo”; e por isso, “nos seus recessos orgânicos mais íntimos, o homem se sente imortal.” Essa citação pode ser encontrada em forma de reflexão na página de agenda de Hilda Hilst, aquela que apresenta sua “irmandade”, e de onde se conclui que a questão do inconsciente e da morte de fato instigava-lhe desde ao menos 1979, data que consta no calendário da referida agenda. Outra das referências que podem ser encontradas entre o pensamento de Becker e os escritos de Hilda Hilst, inserem-se na questão da analidade ligada à negação da morte, à repressão ao medo da morte, à ansiedade exacerbada que ela gera no indivíduo, ao narcisismo, ao desejo de controle da situação e outros desdobramentos oriundos principalmente da psicanálise.

Becker utiliza-se dos estudos de Norman Brown para o que chama de uma releitura ou reinterpretação da ideia de analidade já

¹³³ Becker, op. cit., 16.

relatada por Freud. E refere-se a uma “chave básica”, que colocaria a analidade como reflexo da paradoxal condição humana, entre o corpo e o eu, ou entre o animal e o simbólico. Segundo Becker, o que perturba na analidade é que ela revela que “toda cultura, todos os estilos de vida criativos do homem são, em alguma parte básica, um protesto que se criou contra a realidade da natureza, uma negação da verdade da condição humana, e uma tentativa de esquecer a criatura patética que o homem é”¹³⁴. O autor cita ainda Erwin Strauss e seu estudo sobre Swift, que no poema a sua amada Célia explicitaria a própria angústia e aversão pela “animalidade do corpo, pela sua sujeira e deterioração”. Essa fragmentação do corpo, que o separa do simbólico, revelaria as funções sexuais com sua ligação orgânica às excreções e à decadência, ou seja, à morte. “Excretar é a maldição que ameaça com a loucura, porque mostra ao homem a sua abjeta finitude, sua materialidade, a provável irreabilidade de suas esperanças e de seus sonhos”, afirma Becker.¹³⁵

Osmo, que tem dificuldade em defecar mas não aceitou a tal intervenção cirúrgica sugerida pelo médico, porque “antes um ânus apertado do que ficar se cagando por aí”, e não tolera o sexo anal, nem mesmo com mulheres, “porque afinal isso de cu é para sair e não para entrar” (HILST, 1970, p. 70), tem total controle sobre as coisas, desde os indefectíveis ternos escuros que sempre usa, à linguagem e seus possíveis erros gramaticais.

É besteira isso de ter ternos de todas as cores, riscadinhos etc., isso é para gentilha, a gente sempre está bem vestido quando está com terno escuro, azul-marinho ou preto, gravata estreita de tricô, meias azuis marinho ou pretas de cano longo, lógico, é horrível mostrar os pelos das canelas, a única coisa que é possível variar é a camisa. A camisa pode ser branca. Às vezes ponho as azuis clarinhas. Clarinho ou clarinhas? Tanto faz, ninguém vai se importar com isso, mas de repente podem se importar e vem algum idiota e diz: iii... o cara é um bestalhão, escreveu azuis clarinhas em vez de (ou ao invés de?) azuis

¹³⁴ Ibid, p. 45.

¹³⁵ Ibid, p. 46.

clarinho. Isso eu vou pensar depois. Nos trechos mais importantes.¹³⁶

E Osmo conclui o dilema: “enfim, quando eu escrever sobre as coisas da morte, de Deus, eu vou evitar palavras como azul clarinho ou clarinha etc.” Diferente dos outros personagens hilstianos, Osmo não tem arrebatamentos poéticos, sua linguagem é lúcida, objetiva e descritiva, a não ser quando realiza “o grande ato”, nos momentos que o antecedem, aí sim, há algo de poético que quase lhe foge ao controle, como um estado pré êxtase. “O grande ato” será revelado posteriormente. No que o difere dos outros personagens hilstianos, convém atentar ainda para a maneira como fala da morte, não há desespero, angústia, poesia ou escatologias em suas reflexões; há obscenidade, lucidez e cinismo. Quando então Osmo resolve refletir, ou “resolve pegar sua metafísica”, uma frase retirada de um dos livros que lê lhe retorna com frequência ao pensamento: “o universo é mais belo contendo o mal como um canto”. O mal é seu ponto de descontrole, o enfrentamento com o fim, em direção a quê...

[...] “o universo é mais belo contendo o mal como um canto”. O mal é a morte? É a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a travessia perturbadora em direção à... Em direção a quê, afinal? Vamos pensar um pouco porque até agora eu estava distraído. Então, pensemos: quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora?¹³⁷

E logo Osmo justifica-se dessa digressão, alegando que agora é impossível de pensar porque as “antenas vão até certo ponto e depois não vão mais”, e justifica-se também dessa aparente perda do controle ou da razão, porque ele havia dito que era um homem lúcido, mas a presença de Kaysa, a namorada, que tagarela todo o momento atrapalhando sua reflexão, impede-lhe que encadeie, com lucidez, pensamento e escrita.

Com meus olhos de cão, de 1986, traz a epígrafe emblemática de Georges Bataille, “(...) je saisis en sombrant que la seule verité de l’homme, enfin entrevue, est d’être une supplication sans réponse.” À

¹³⁶ Hilst, op. cit., p. 69.

¹³⁷ Ibid, p. 71.

qual segue a tradução: “Percebo afundado que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta”. Neste livro o personagem principal, um matemático de 48 anos, Amós Kéres, tem uma iluminação mística, uma espécie de epifania, no alto de uma colina, o personagem é “invadido de significado incomensurável” e desde então sua vida se transforma.

Eis o trecho do encontro de Amós com o incomensurável:

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. (HILST, 1977, p. 18)

Amós, o matemático, encontra-se, no entanto, mais plácido e mais perto de alguma certeza, quando se depara com ninguém menos que Hilde, a porca do amigo Isaiah, personagem aqui reaparecido numa recorrência intratextual típica dos textos de H.H., mais de dez anos depois de sua primeira aparição em *Ficções*, no pequeno texto intitulado “Gestalt”. Complemento aqui a sentença de Amós Kéres: “A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus.” Na mesma página, ainda continuando em sua inacabada conclusão, Amós revela a analidade, como relação com o escatológico e com a morte. O matemático com os olhos de cão, prossegue, bem ao gosto da linguagem e imagem bataillianas: “Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o Alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer grotesco e condição.”¹³⁸

Hilda Hilst atenderia ao que Alain Badiou chamou de “vitalismo e voluntarismo” e de “questão heroica do século”. A escritora expôs sua bestialidade e encarou face a face o século besta. Nesse sentido sua literatura atinge um olhar contemporâneo sobre esse século e as leituras que se criaram como amálgamas de verdades em torno dele. Expor a grotesca condição do animal humano, mesmo do herói, do poeta ou do rei, exigiu uma dose de vitalismo e voluntarismo, excessos

¹³⁸ Hilst, 1977, pp. 39, 40.

característicos em poetas pensadores desse tempo, como Hilst, Beckett, Jorge de Lima.

Em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, o poeta expõe seu “rei animado e anal/chefe sem povo”, divino, mas sujo, falhado, destronado. A estrofe é a epígrafe para *Kadosh*, obra de 1973, de Hilda Hilst:

Conheço quem voz fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas comido de dores, mas sem fê,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça aos pés.
(LIMA, 1997, p. 519)

As mesmas funções vitais que acusam o corpo vivo e sexualmente apto, revelam o pulsar de um sangue que lembra a morte. Revelam ainda o grotesco da condição falível deste corpo, com as graças, e apesar, de um Deus.

De uma maneira semelhante a que Badiou leu o vitalismo e o voluntarismo no poema *O século*, de Mandelstam, poder-se-ia compreender grande parte da produção poética de Hilda Hilst. “O problema do poema, que é também o problema do século, consiste no elo entre o vitalismo orgânico e o voluntarismo, entre a evidência do poder bestial do tempo e a norma heroica do face a face”. Como não poderia deixar de ser, Badiou chega a Nietzsche e à sua “profética vontade de poder”. E a todos os “atores principais que sempre sustentaram que isso correspondia a uma necessidade vital, a uma coação histórica e, ao mesmo tempo, que isso não podia ser obtido a não ser por uma vontade muito aplicada e abstrata.” (BADIOU, 2007, p. 33)

Ainda no livro *Fluxo-floema*, Koyo, em seu enfrentamento com Deus, ou Haydum, fala do olhar face a face sua grotesca condição, e do olhar face a face o divino, embora nunca o vejamos ou nos vejamos:

O grande olho espelhou nosso rabo, temos a cor da víscera, somos crus, abaixamos em vão nossas cabeças, tu disseste, pai, que a cabeça dos homens é antena, antena esfaimada de futuro, tu disseste que AQUELE GRANDE nos vê, assim como nos vemos, e só vemos o rabo, pai, a víscera, a crueza, não vemos a cabeça, com que olho é que olhamos se abaixando a cabeça para o espelho do

GRANDE não nos vemos?¹³⁹ (HILST, 1970, p. 175)

A lembrança desse texto “Floema”, o ultimo do livro, é pertinente. Koyo, como já referido anteriormente, está na unha do dedão do pé de Haydum, AQUELE GRANDE. O dedão do pé, que seria para Bataille a parte mais humana do corpo do homem, a estupidez e a baixa idiotia (MORAES, 2002, p. 189), é de onde Koyo, humano e limitado, inicia a tentativa de percorrer o corpo de Deus em direção a sua cabeça. O grande olho de Hilst é o sol dispendioso; o ânus, o sol noturno, angústia da morte, ambos ligados em Bataille, na ambiguidade, mais do que o paradoxo proposto por Becker na condição simbólica e animal. Para Bataille, o grande olho, o olho pineal, no alto do crânio liga-se precisamente ao rabo e suas excrescências

Eu imaginava esse olho no alto do crânio como um horrível vulcão em erupção, e precisamente com o caráter duvidoso e cômico que ligamos ao rabo e às suas excreções. Ora o olho é, sem dúvida alguma, o símbolo do sol ofuscante, e esse que eu imaginava no alto do meu crânio necessariamente uma brasa, votado que estava à contemplação do sol no auge do seu brilho. (BATAILLE, 1985, p. 15)

O que propõe Bataille em seu texto intitulado *O ânus solar* é que se pense a carne com o susto que contesta este movimento que nos eleva aos cimos, pois é no abismo que chegamos quando ao contrário de nos elevarmos, nos agachamos “ficando o mais possível abertos àquilo que já não é nós, mas a existência impessoal, pantanosa, da carne.”¹⁴⁰

Enquanto Koyo era o questionamento em floema, que nutria de perguntas o corpo sacrificado desde os pés humanos de seu Deus, enfrentava-o e cortava-lhe a carne para saber-lhe o cerne; Osmo era demasiado humano, era demasiado presa para toda psicanálise, não se permitia nausear com a carne, não se permitia o desapego da vida que exige o pensamento de Bataille, era muito mais Becker em sua ansiosa morte anunciada. Embora o gozo relacionado à morte no seu “grande ato” estivesse lá, macabro e sádico, o que permite a leitura, por outro

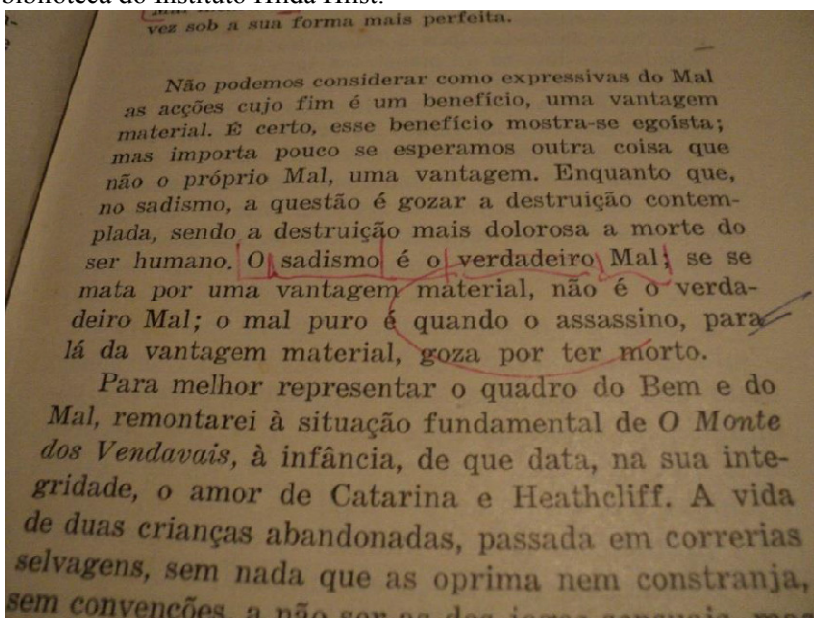
¹³⁹Hilst, op. cit., p. 231.

¹⁴⁰Bataille, 1985, p. 7.

lado, mais batailliano, da sexualidade “contendo o mal como um canto”, o sexo relacionado à morte.

Na edição do livro de ensaios de Bataille *A literatura e o mal* que se encontra na biblioteca de Hilda Hilst, lê-se: “O sadismo é o verdadeiro Mal; se se mata por uma vantagem material, não é o verdadeiro mal; o Mal puro é quando o assassino, para lá da vantagem material, goza por ter morto.” (BATAILLE, 1957). Vale ressaltar que essa passagem do livro foi grifada em caneta vermelha pela escritora.

Figura 14 – Página do livro *A literatura e o mal*, em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.



Fonte: Foto de página do livro *A literatura e o mal*, obtida em 9 de outubro de 2012, por Rubens da Cunha, na biblioteca do Instituto Hilda Hilst, na Casa do Sol, Campinas, SP.

Na tradução de Suely Bastos, para a Editora L&PM, de Porto Alegre, há uma alteração significativa que pode gerar diferentes interpretações ou ao menos uma leitura mais suavizada do sadismo levantado por Bataille nesse texto. A “vantagem material” é substituída por “proveito material”, nada ainda tão grave, mas no entanto, a outra alteração já estabelece um desvio que compromete o entendimento, de “goza por ter morto”, a tradução opta por “tem prazer em ter ferido”.

O que isso tem a ver com o assassino Osmo, de H.H.? Na verdade, o proveito ou a vantagem material de Osmo era nula, não havia qualquer retorno material ao seu grande ato, mas era esse o momento de desvario, excesso e desordem onde o homem de temperamento reto, austero e inabalável mostrava-se sem a máscara social. Segundo Bataille a respeito de Sade, “no desvario da sensualidade, o homem opera um movimento do espírito em que ele é *igual ao que ele é*.” (BATAILLE, 1989, p. 110).

Ele cobria-se de raiva a cada vez que tentava falar de uma experiência que viveu enquanto olhava o céu estrelado. Osmo vira numa noite o cruzeiro do sul movimentar-se, alfa, beta, gama, delta e épsilon, estrelas andaram, contornaram-se umas às outras e depois desapareceram. E a cada vez que Osmo tentava contar essa estória, a namorada desconversava e declarava seu apetite sexual ou pedia para dançar. Osmo não suportava. Esse personagem representa exatamente o homem que divide o universo entre o inferno subterrâneo e o céu completamente puro, como postulava Bataille, o homem que navegava entre princípios do mais baixo da terra e da morte, o baixo materialismo; e o mais alto, a cruz no céu, feita de estrelas que se movem e desaparecem:

El barro y las tinieblas son los *principios* del mal del mismo modo que la luz y el espacio celeste son los *principios* del bien: con los pies en el barro pero con la cabeza cerca de la luz, los hombres imaginan obstinadamente un flujo que los eleva sin retorno en el espacio puro. La vida humana implica de hecho la rabia de ver que se trata de un movimiento de ida y vuelta, de la basura al ideal y del ideal a la basura, una rabia que resulta fácil dirigir hasta un órgano tan bajo como un pie.¹⁴¹

Os princípios de Osmo o confundem, ele percebe a ambivalência e o absurdo dessa grotesca condição, ao mesmo tempo em que se percebe só perante essa tensão, e não consegue comunicar o que vê no globo celeste. Na tensa manutenção de um suposto controle entre a

¹⁴¹ BATAILLE, Georges. *El dedo gordo*. In: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1920*. 2008, p. 45. O texto de referência e citação utilizado é a tradução de *Le gross orteil* por *El dedo gordo*, de Silvio Matoni, pela Editora Adriana Hidalgo.

cabeça e os pés, Osmo dá livre vazão à sua mais baixa e grotesca condição, repetindo assim, “o grande ato”. Ainda antes de praticá-lo com Kaysa, a atual amante, rememora-o com outra de suas mulheres, a lituana Mirtza. Numa viagem à Finlândia, onde encontra-se com Mirtza, Osmo sai para dançar com ela numa festa típica de outono, em que os finlandeses dançam para festejar a colheita.

Já no bosque (deleitoso?), em meio a bétulas e devaneios já nem tão lúcidos, Osmo pergunta-lhe mais uma vez sobre o acontecido com o Cruzeiro do Sul, se Mirtza lembrava-se da estória das estrelas que desapareciam misteriosamente no globo celeste. Ela desconversa e o chama para o amor, ali, no chão do bosque. Osmo deita-se sobre ela e a penetra, com furor e nojo. Depois comete finalmente “o grande ato”.

E depois do grande ato peguei o corpo de Mirtza, levantei-o acima dos meus ombros e o sol bateu nas coxas de Mirtza, suave, um sol suave, um sol perfeito para depois do grande ato. Agora não vou dizer tudo que fiz. Ou digo? Gosto mais de dizer o que penso porque o que a gente faz são atos comuns, colocar o corpo de Mirtza apoiado num tronco de bétula, arrumar a calça, a minha calça, arrumar a minha camisa azul clarinha (ou clarinho, ainda não sei), andar vagarosamente, olhar para todos os lados e não ver ninguém, agora uns passos mais apressados, um pequeno canto me comoveu, um canto de pássaro me comoveu, [...] (HILST, 1970, pp. 77, 78)

Porque “o universo é mais belo contendo o mal como um canto”. Osmo não parece sentir qualquer remorso pelo assassinato cometido e rememora o canto finlandês da tal festa típica, imaginando um cavalo vermelho a galope no bosque de bétulas, e então tem um arroubo de liberdade, sente alívio como se tivesse recém saído do ventre de sua mãezinha. E pondera com o leitor: “você devem saber porque já saíram do ventre das suas mãezinhas, então não é uma sensação de alívio, é uma imposição, e você se submete a ela, a essa imposição, e respira com notável avidez.”¹⁴². Osmo então confessa-se longamente, fala de um outro dentro dele que o confunde, porque é totalmente desconhecido, fala da necessidade de se confessar a todos, porque o grande ato deve ser de grande importância para a maior parte das gentes. E escreve ainda

¹⁴² Hilst, 1970, p. 79.

que o grande ato o alivia em relação a este outro que o habita, porque ele então, o outro, pode desfazer-se de suas delicadas excrescências, uns pontos rosados e vermelhos que traz na pele. Quando um resquício de culpa aparece na consciência de Osmo, ou quando advém a consciência de sua humana condição, rebaixada por um perigo constante de morte, como se carregasse uma lâmina sobre os costados, ele então desfere o golpe contra o leitor, talvez o verdadeiro culpado pelo “grande ato”.

Eu não imaginava conseguir dizer tanto. Incrível. Eu sempre me penso fechado, sobre mim uma lâmina de pura resistência, uma lâmina coesa, fosca, uma lâmina sobre os meus costados, chegando até a cabeça, em forma de viseira, se colando depois sobre o meu rosto, e eu carrego esta lâmina e ando um pouco agachado, assim como esses velhos que tem sempre um feixe de lenha sobre os ombros, e olhem que eu sou bem alto, e assim mesmo me sei agachado. Agora vejam, a lâmina termina na garganta, e o peito, o ventre, o sexo, as coxas, e o resto, fica sem proteção, recebendo constantemente a emanção das calçadas onde vocês pisam, onde vocês cospem, onde vocês vomitam. Penso: vocês não serão culpados de meu grande ato?¹⁴³

Toda essa reflexão se passa enquanto, na verdade, Osmo está dançando com Kaysa, já em outro momento, outro lugar, no presente. E Osmo considera que não largou sua metafísica para perder tempo naquele antro. Kaysa insinua-se para outro homem, Osmo inquieta-se não de ciúmes, mas uma espécie de aversão começa a lhe subir à cabeça. Eles saem finalmente da festa, depois de alguns pequenos, aparentemente insignificantes e detalhados acontecimentos, Osmo dirige-se, contra a vontade de Kaysa, por um caminho de paineiras, um caminho deserto, lavado de terra. O cruzeiro do sul está lá imóvel na noite limpa. Osmo pensa absurdos e comete pela segunda vez o grande ato.

[...] oh, como as mulheres tem coordenadas absurdas, como tudo é absurdo, e como tudo que é absurdo me dá vontade de meter, oh, Deus Deus Deus, eu deveria ter grifado aquela frase “Deus é

¹⁴³ Ibid, p. 81.

um nome incomunicável”, e deveria ter trocado Deus pela palavra homem, e então ficaria assim: homem é um nome incomunicável. E agora os meus polegares de aço junto ao seu pescoço, o pescoço delicado de Kaysa, ah, que ternura rouca explode dessa garganta, que ternura, que ternura. A lua sobre a garganta de Kaysa, o corpo eu vou deixar aqui sob os ramos, que lua, que lua.¹⁴⁴

“A lua sobre a garganta”, de onde explode a “ternura rouca” da poesia, no corpo que jaz na terra sob os ramos; lá em cima, a lua, “que lua, que lua”, sobre a garganta de Kaysa. O surpreendente é perceber nesse conto em particular, como essa tensão dos extremos do alto e do baixo, aparece na linguagem, é como se ela estivesse num frágil equilíbrio entre o que chamou literatura “séria” e a literatura “obscena”. Esquilíbrio este que se mantém “contendo o mal como um canto”.

Nesse sentido, a lucidez de Osmo é obscena e cínica porque conta sua estória metodicamente, em detalhes e com lógica. Não se trata também de um personagem imobilizado ou debilitado fisicamente, só tem problemas ligados com repressão, com o corpo, mais precisamente com o ânus e suas interdições. E difere do outro cinismo, aquele que se aproxima de Beckett e do antigo *Kynikós*. É um cinismo de um outro tempo? Ou outra face de um mesmo cinismo?¹⁴⁵

Na crônica intitulada “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”, alguns bons anos depois de “Osmo”, a autora faz uma lista, um minidicionário, ou melhor, nas suas palavras, inventa um “guia prático da nova semântica”, sendo que a palavra “semântica”, por exemplo, ganha o significado “antologia do sêmen”. E o que pode sugerir a ironia maior

¹⁴⁴ Ibid, p. 83.

¹⁴⁵ Uma leitura obrigatória para complementar a questão do cinismo antigo e suas repercussões transhistóricas é o livro de Peter Sloterdijk, *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. Na *Análise: cinco considerações prévias*, sobre o cinismo, Sloterdijk declara: “O cinismo novo não se faz mais perceptível de maneira gritante como conviria ao seu conceito; e precisamente porque é vivido sob uma compleição privada que assimila e absorve a situação do mundo. Ele se cerca de discrição – uma palavra-chave para a alienação charmosamente mediada [...]. O ato de conformar-se ciente de si mesmo, que sacrificou o melhor conhecimento às “imposições”, não vê mais razão em despojar-se de maneira ofensiva e espetacular. Há uma nudez que não mais desmascara, e na qual nenhum “fato nu” se manifesta para oferecer chão seguro ao exercício de um realismo sereno. O acochambramento néocínico com o já-existente tem algo de lastimável; nada mais de soberanamente despido.” p. 36.

é a referência ao fim dessa fala epifânica de Osmo no bosque: “que ternura, que ternura” [...] “que lua, que lua”. Pois na “nova semântica”, H.H. relaciona, entre suas palavras, “Ku – lua em finlandês”, e pode-se ainda encontrar para a palavra ternura, a tradução em finlandês como *Arkuus*. Esta última palavra não consta da lista da cronista, no entanto, dificilmente tenha lhe passado despercebido. Nessa mesma crônica, ela desfere:

Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto mas também ter aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. (HILST, 2007, p. 117)

Podem ser apenas conjecturas vãs, mas os textos de Hilda Hilst merecem ser lidos com atenção aos códigos e requintes de ironia, e perceber o quanto sugerem uma leitura da condição humana. Osmo é portador de uma obscena e extremada moralidade, um néocínico, enquadrado na linguagem dos discursos que acaba por extravasar por ser demasiado humano. “Osmo”, que antecede a “mais amarga” das novelas de *Fluxo-floema*, “Lázaro”, acaba com uma ironia que se endereça ao leitor. O sacrifício realizado no grande ato foi deflagrado pela superficialidade e animalidade daquelas mulheres, com “mania de tapetes persas”, com “mania de dançar”, com desejos escancarados, corpos desnudos, dispêndios e obscenidades a que Osmo não saberia se entregar, não saberia comunicar, a não ser pelo sacrifício, o mal como um canto. A obscena lucidez de Osmo é refém de uma moralidade que extrapola os limites do convívio com o outro, numa total submissão às regras impostas a si mesmo pelo interdito. E finaliza o texto dizendo que talvez comece a contar a estória da morte de sua mãezinha, o fogo na casa e na cara e tudo o mais, o que daria um bom best-seller. “Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la.” (HILST, “Osmo”. 1970, p. 83)

6.3. LÁZARO

De donde sospecho que estos huesos míos, duraderos, tan poco enmascarados siempre de carne en mí, empiezan a tener recuerdos semiseculares.

Desde mi adelgazada, esquelética infancia, memorable o memorizable, me siento, o sentí, sin saberlo, esqueléticamente vivo para Dios. Como en una especie de disposición o predisposición natural, y sobrenatural, de resurrección permanente. Algo que me atrevería a llamar: caprichoso fervor, como el de la llama, por destruirme, quemándome, consumiéndome en todo. ¿Para poder resucitar?

(José Bergamin, 1953)

Na tarefa inelutável que Didi-Huberman chamou de um “trabalho dosintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*” (HUBERMAN, 1998, p. 34), Hilda Hilst empreendeu sua leitura da passagem bíblica *Ressurreição de Lázaro*, do *Evangelho de São João*, capítulo 11, transformando-o no texto intitulado “Lázaro”. Numa clara demonstração da atemporalidade do tema da morte e do vestígio, Hilda Hilst desloca o Lázaro bíblico, da região da Betânia, do tempo do sacrifício de Cristo, para uma era onde qualquer tentativa de explicações metafísicas ou vivências supra sensíveis jaz inócua perante a sentença nietzscheana da morte de Deus. O sintoma do corpo ressuscitado remete pois à perda de qualquer esperança num tempo pós histórico.

Mas tudo indica que o Deus referido por Nietzsche pode ser melhor caracterizado pelo Deus cristão, no qual pesavam suas mais ferozes críticas. Para Heidegger, Nietzsche designava ao nome de Deus, o domínio das ideias e dos ideais, um domínio estabelecido desde a interpretação cristã da filosofia platônica, onde repousaria o mundo real e verdadeiro (HEIDEGGER, 1970, p. 180). O mundo sensível, onde vivemos seria então o Vale de Lágrimas, à diferença do Mundo da Bem Aventurança, anunciado por Jesus, para quando morressem os bem-aventurados.

E é ainda no Vale de Lágrimas onde desperta o Lázaro de Hilda Hilst, após sua temporada de quatro dias em companhia do irmão de Jesus, o grotesco Rouah, e após ter sido abandonado num barco à deriva. Começo então, pelo fim do texto, mas um fim que prenuncia o recomeço. A intempestiva relação de tempo e espaço nas obras de Hilda Hilst guarda um trajeto circular, de retorno, não ao mesmo, mas retorno, como um texto reescrito e reinventado no devir, como o samsara da tradição filosófica indiana, o ciclo interminável de mortes e

renascimentos. Cabe lembrar aqui o livro *Amavisse*, de 1989, no qual Hilda Hilst insere na série de poemas *Via Espessa*, um louco saltimbanco, como o louco de Nietzsche, que busca incessantemente por Deus entre seus assassinos no aforismo da *Gaia Ciência*. Nos poemas de Hilst, o louco segue a poeta, a quem chama senhora Samsara, como se fosse sua sombra. Em saltos e mirabolâncias, mostra-lhe o traseiro quando a senhora Samsara procura por Deus. Segue o poema VI.

O louco saltimbanco
Atravessa a estrada de terra
Da minha rua, e grita à minha porta:
- Ó senhora Samsara, ó senhora –
Pergunto-lhe por que me faz a mim tão perseguida
Se essa de nome esdrúxulo aqui não mora.

- Pois aquilo que caminha em círculos
É Samsara, senhora –
E recheado de risos, murmura uns indizíveis
Colado ao meu ouvido. (HILST, poema VII,
1989)

A *Via Espessa* onde a sombra do louco acompanha a poeta, é anterior à série intitulada *Via Vazia*, que inicia com medo, com o estertor do poeta indigente, e finaliza com o anúncio de um canto sempre reiniciado. O tempo anuncia um renascer, ou ressucita em círculos no ciclo “Amavisse”¹⁴⁶, “Via Espessa”, “Via Vazia”. A prosa já apresenta outras ramificações, além dos círculos de Samsara, vem em translocação, jorro e armazenagem orgânica, o fluxo floema de Hilda Hilst. Lázaro percorre o mesmo ciclo de Samsara, morre, ressucita e renasce para de novo morrer.

O Lázaro de H.H., pleno de amor por Jesus, em meio ao cotidiano da Betânia, acompanhado de suas irmãs Marta e Maria - também duplos de Lázaro, prefigurando a vida ativa e a contemplativa-, o simples aldeão, vira protagonista atormentado, ganha voz e rebela-se, clamando por vida e pelas coisas da terra, demonstrando toda sua fragilidade perante o terror da morte.

¹⁴⁶ O livro de poemas *Amavisse*, (que pode ser lido como composto pelas séries de poemas “Amavisse”, “Via Espessa” e “Via Vazia”, ou como um único grande poema em três partes), é dedicado à memória de Ernest Becker e de Vladimir Jankelevitch, de quem a autora parece ter se apropriado do termo *Amavisse*, quando escreve na epígrafe: “... ter um dia amado (amavisse). VladimirJankelevitch”.

Queria tanto ficar nesse chão inundado de sol, queria até... ser um animal se não fosse possível ser eu mesmo, queria agarrar-me à túnica das mulheres feito uma criancinha, olho para o sul, para o norte, para todos os lados, ah, Bendito, tudo em mim não quer morrer! (HILST, 1970, p. 92)

As inquietações filosóficas de Hilda Hilst sobre Deus e a finitude, que são as mesmas que atormentam a humanidade desde tempos imemoriais, percorrem o texto à maneira de um diálogo interno de Lázaro, onde os interlocutores se interpõem em fluxo, não tão desordenadamente como na maioria dos textos ficcionais de H.H., mas numa mesma ordem sem tempo, onde sobressaem os sentimentos de humilhação e amor desmedidos, o ato sacrificial que permeia as Escrituras. A linguagem bíblica serve bem ao projeto hilstiano de elaborar sua poética entre o sublime e o abjeto, entremeando passagens poéticas às mais baixas manifestações carnavais. Tudo leva à representação da condição humana na sua realidade caótica.

É à Marta, quem lhe enfaixou o corpo, porque “é ótima nessas coisas de fazer as coisas” que Lázaro chama em desespero quando já morto, em vão, tenta lhe dizer desde sua morte “o quanto tem de vida e amor, o quanto seu corpo ainda vive, a carne ainda vida”. É a vida ativa que Lázaro proclama quando reflete que nesses pequenos prazeres repousa o cuidar de Marta da morte do irmão. A morte, para Lázaro, está nas coisas do mundo, em seu corpo enfaixado, não na contemplação das ideias. Entre os pequenos afazeres de cada dia, Marta “soube fazer” a morte do irmão.

[...] ela soube colocar tudo, como se coloca tudo no corpo de alguém que morre. Primeiro ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências. São todas coisas muito dispendiosas, mas eu fui encharcado de essências. Não, ela não me tirou as vísceras, não pensem nisso, não é isso que eu quero dizer. E depois ela enfaixou-me, os gestos amplos, pausados, indubitáveis, indubitáveis sim, o gesto de quem está fiando. Fiando numa roca sem tempo.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Hilst, 1970, p. 89.

Marta era a ação. Seus gestos, como o “fiar numa roca sem tempo”, eram dispendiosos, a roupa do morto, as essências, talvez um luxo desnecessário. E esse é o Lázaro herói de Hilda Hilst, que ressurrecto visita a morte e a ultrapassa. Lázaro condensa as duas maneiras heroicas do enfrentamento com a morte.

Utilizando a palavra como paródia da vida, H.H. não deixa de intertextualizar com a passagem bíblica na confirmação da fé de Marta: “Marta fica repetindo: se Ele estivesse aqui, se o Mestre estivesse aqui o nosso irmão vida não teria morrido.”¹⁴⁸. Marta-lucidez, que “tem os pés colados à terra” e à vida ativa, conserva em seu corpo a coragem da perda e de ver a matéria, a sua e a do outro, fenecendo no labor do tempo. Já Lázaro contempla a vida desde a morte e narra sua via crucis, no encontro com o Cristo, ele vê do “jeito de ver de um morto”, em profundidade, onde a linguagem não alcança.

É estranho, vivo, se deveria ver melhor do que morto. Vivo, eu consegui ver uma única vez do jeito de um morto. Foi aqui na minha aldeia, depois das grandes chuvas. O ar fica numa transparência azulada, tudo se cobre, ou melhor, se descobre, é assim como se você pegasse a pele de uma gazela e a distendesse lentamente até... até ver o que eu vi de um jeito de morto: Ele estava parado. Ele pousava. Eu também estava parado, mas havia uma enorme diferença entre a minha maneira de estar parado e a maneira DELE. Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor DELE... ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE.¹⁴⁹

Lázaro resolve esclarecer melhor: “Ele era eu mesmo num espaço indescritível”, e Ele disse: “Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou sua morte”. Compartilhavam da morte e de uma vida contemplativa, uma vida em estado de exceção, fora da lei do samsara, uma vida capaz de romper com a descontinuidade. Ao mesmo tempo, o enredo caminha para que logo se saibam instrumentos de um sistema qualquer, nada

¹⁴⁸Ibid, p. 91.

¹⁴⁹Ibid, p. 90.

mudaria no mundo prometido para os bem-aventurados, não havia um novo homem para depois que o sacrifício fosse consumado, nem o de Cristo, nem o de Lázaro. Ambos retornaram da morte para um mundo sem Deus.

Num mesmo corpo de louvor e sangue, entre a danação e o sacrifício, deus/diabo/rouah/lázaro, dentro de sua cova, nos quatro dias em que se encontra morto, conhece o irmão gêmeo¹⁵⁰ de Jesus na pele do grotesco e ambíguo Rouah¹⁵¹, um suposto Espírito Santo. Enquanto Rouah, como sopro ressuscitador¹⁵², aparece em informe e obscena carne, Deus permanece impronunciável, numa clara referência ao tetragrama sagrado YHWH, ou YaHWeH, proferido e explicado pelo próprio portador da palavra, que contém seu nome e existência: “Eu sou aquele que é”, conforme a passagem em que Deus se revela a Moisés no monte Horebe, em *Êxodos*(3:14), do Antigo Testamento. No entanto, mesmo impronunciável, e separado na esfera do sagrado, Hilda Hilst sacrifica-o profanando sua divindade quando o interpela e o torna abjeto em seu gêmeo Rouah. A totalidade se faz com Deus e o Maldito, Cristo e Lázaro.

¹⁵⁰ Segundo Harold Bloom, em *Anjos Caídos*: “Satã seria uma idéia oriunda da tradição persa, mais especificamente de Zoroastro (Zaratustra), criada há mais de mil anos antes do Jesus histórico. No zoroastrismo, o demônio por excelência era chamado Angra Mainyu, mais tarde Ahriman, o Espírito do Mal e irmão gêmeo de Deus. Há tradições esotéricas que fazem de Satã o irmão gêmeo de Cristo.”

¹⁵¹ Apesar de que parece não haver uma demonologia constituída entre os hebreus, nem mesmo no Antigo Testamento, eles possuíam os seus rouach raah, que eram espíritos malignos enviados por Deus como punição. Fonte: *A Conceção de Diabo nas Cartas Jesuíticas (1540-1568)*, dissertação de Janaína Giusti Barbosa, UNIMEP, 2006. Disponível em: <https://www.unimep.br/phpg/bibdig/pdfs/2006/HUBEREYKTBEL.pdf>.

¹⁵² “A intitulação do estranho personagem deriva do hebraico “ruach”, vocábulo que consta no Antigo Testamento e escritos rabínicos e é associado ao Espírito Santo. De acordo com Antonio Carlos da Costa Coelho, “o termo ruach, vento, sopro, hálito, faz referência ao dom da vida, como um indicativo da origem divina da vida”. Rouah, que então significa “sopro, vento, espírito”, alinha-se ao *pneuma* dos gregos, o próprio fôlego primeiro da vida.” Fonte: Kaliope – Revista dos grupos de pesquisa do programa de estudos pós graduados em literatura e crítica literária da PUC/SP. *Espanto e revelação no Lázaro hilstiano*, de Luciana Barreto, 2010.

Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7503>

No amor de Lázaro por Jesus, ele identifica um Outro ao qual não sabe nomear, o Inominável. Mas identifica seu complemento, a quem nomeia Rouah.

Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciá-LO.

Há alguém dentro DELE. [...] além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah.¹⁵³

“Aquele Homem Jesus, Aquele Homem Eu Mesmo, Aquele Homem o Outro, Aquele Homem Rouah.”¹⁵⁴ é aquele qualquer, que no entanto, compartilha com Lázaro apenas a morte.

Lázaro descreve Rouah, o monstro informe e nauseante:

E de repente vejo Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. [...] o seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha sem que eu saiba por quê.¹⁵⁵

Acrescenta ainda outros atributos ao monstro, como “pés minúsculos, talento elástico ao contorcer-se.”, malabarismos e saltos (que bem lembram o louco da senhora Samsara), “uma língua achatada e lenta”, um “gesto vaidoso de lobo”. No conflito do reconhecimento de si mesmo naquele “Maldito Rouah”, Lázaro questiona à voz que o acompanha em pensamento: “Um homem não é terra, carne, e só de vez em quando altura?”. E a voz lhe responde: “Não, Lázaro, um homem pode ser AQUELE HOMEM. As formas coexistem NELE, mas Ele é uno, invencível.” A voz lhe garante então que esse homem está próximo, mas antes será preciso que Lázaro não deixe que o Maldito Rouah lhe toque a cabeça. “Mas preste atenção nesse que chamas o Maldito: que ele não te toque a cabeça. Que ele não me toque a cabeça. Que ele não

¹⁵³ Hilst, op. cit., p. 91.

¹⁵⁴ Ibid, p. 92

¹⁵⁵ Ibid, p. 93.

me toque a cabeça, que ele não me toque a cabeça, que ele não me toque a cabeça.”¹⁵⁶

Lázaro súbito retorna, ressuscita, uma outra linguagem assume a cena e a Betânia parece cotidiana e repleta de gente. Um escriba risível persegue a Lázaro, o ressuscitado, porque precisa “narrar os fatos”, apesar de muito duvidar de todo o acontecimento da ressurreição. Enquanto Lázaro agonizava, o escriba lá já estava a comer marmelos. O escriba sempre duvida e come marmelos. Segue então uma profusão de vozes das ruas da Betânia onde se contam causos de defuntos não morridos que, no entanto, não haviam ressuscitado ou sequer visitado o reino dos mortos. E no fluxo, em meio à tagarelice da aldeia, surge no texto de Hilda Hilst mais uma vez a intertextualidade. Insere-se no fluxo, mais uma passagem bíblica numa citação quase *ipsis litteris* das traduções do Evangelho de São João quando Jesus diz a Marta que Lázaro retornará: “porque Jesus é a ressurreição e a vida, e o que crê nele, ainda que esteja morto, viverá”. Com humor sarcástico, a história recontada das escrituras é deslocada por Hilda Hilst da boca de Jesus para a boca do povo, e o que talvez tenha sido escrito pelo risível escriba, porque esse homem escriba que conta a passagem sempre está “em todos os nascimentos e todas as mortes” e é o mesmo que garante ter visto Lázaro morrer e ressuscitar.

Lázaro liberta-se da falação e encontra-se de novo com o “Homem Jesus”, um encontro que se dá num arroubo de amor devoto e crente. E, apesar do apelo da voz para que não deixasse que o Maldito lhe tocasse a cabeça, Lázaro talvez não tenha percebido que Aquele Homem era também o Maldito. E Lázaro implora para sentir tudo o que sente Jesus, no que acaba sendo atendido. Eis que Jesus comprime com as suas mãos a cabeça de Lázaro. A cabeça, onde estão representados todos os estigmas que aprisionam o homem moderno, a cabeça que representa um chefe, um líder, um governo, uma pátria e a razão. Ali, onde Lázaro deixou que Jesus tocasse sua cabeça, o personagem de Hilda Hilst, inscrito nela mesma, fracassou em sua tentativa de seguir um devir acéfalo. “O *acéfalo* exprime mitologicamente a soberania votada à destruição, a morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e se confunde com a identificação ao super-humano que É inteiramente ‘morte de Deus’” (BATAILLE apud SHEIBE. “Um periódico intempestivo”. In: *Acéphale: A conjuração sagrada*. Número I, 2013), conforme Bataille declarava na *Acephale*, em janeiro de 1937 num texto que se intitula *Preposições sobre a morte de*

¹⁵⁶ Ibid, p. 95.

Deus. A razão e o desejo de comunicar fizeram com que sua tentativa de compartilhar a comunidade do novo homem acabasse num sacrifício vão, e nem mesmo a entrega desmedida ao excesso era possível sem esse desejo permanente e insaciado. Escrever no e apesar do fracasso foi o gesto mais dispendioso de Hilda Hilst, mas não se tratava do dispêndio de um acéfalo, pois havia um Deus em sua escrita, e este lhe tocara a cabeça e a linguagem.

A Lázaro, o Maldito também lhe tocou o corpo e o fecundou, ventre, peito e cabeça, desde a tumba. Assim Lázaro, antes lavrador, trabalhador ligeiro e capaz para o plantio, segundo o que dizem na aldeia, agora se sente limpo, o herói sacrificado, fecundado na cabeça; e na carne, uma flor gigantesca:

Senhor, o meu alimento é este sol, é esta crença, este fogo dentro de mim, eu estou limpo como um seixo da praia, eu sou como... eu sou assim: uma viga de fogo que caminha, um cálice de carne, uma flor gigantesca, a minha cabeça está impregnada de Ti, meus olhos estão sempre assim, cheios d'água, eu sou uma fonte, um veio que emergiu das raízes do mais alto, eu me ponho de joelhos, não lavro mais a terra, só ando no caminho para poder sangrar meus joelhos, para que todos repitam até o dia de Vossa glória: Lázaro tinha os joelhos de sangue, o seu sangue era vermelho e grosso e empapava a terra.¹⁵⁷

Do lado de fora da cabeça de Lázaro, os homens entrolham-se e o estranham, dizem que ficou louco.

Continuando na Betânia profana do Lázaro de Hilda Hilst, surge Judas num papel muito diferente do traidor da Bíblia. Parecido com o que ocorre no Judas de Nikos Kazantzákis, n' *A última tentação de Cristo*, o Judas de H.H. também está ao lado de Jesus consciente de sua missão de levá-lo ao sacrifício, mas como missão de amor, não como traição. Lázaro reconhece em Judas, o Iscariote, um amor a Jesus “dum jeito de homem”, “sangrento e agressivo”, como um cão não amestrado que arranha seu dono por não saber como lhe dar seu afeto, um “amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro.”¹⁵⁸. E Lázaro já não consegue expressar em palavras esse amor de Judas,

¹⁵⁷ Ibid, p. 96.

¹⁵⁸ Ibid, p. 100.

embora saiba que não é uma pessoa totalmente diferente de Judas, ele também é Judas. “... oh, Senhor, as palavras são uma coisa enorme à nossa frente, o exprimir-se é uma coisa enorme à nossa frente, eu sou, apesar de te amar, Judas, sou uma coisa enorme à tua frente, me crês?”. E Lázaro não desiste de dizer o indizível desse amor, dessa comunidade impossível: “Agora vou tentar dizer: Judas, eu também sou você. Apenas... apenas... eu me recuso a ser totalmente você.”¹⁵⁹

Depois, nos desdobramentos da parábola, Judas recrimina o dispêndio de Maria que lava os pés do Mestre, atitude logo repreendida na fala de Jesus: “porque a molestais? Tereis sempre pobres entre vós a quem podereis reconfortar, mas a mim nem sempre me haveis de ter.” Nos desdobramentos, surgem as descobertas de Lázaro da sua impossibilidade de apenas tocar, a sensação fugidia e presente do toque, sem o pensamento, sem desejo do descobrir mais fundo. Ele apercebia-se de que um dia fora como Marta, agora era Maria, febril, intensa, compassada, contemplativa, o Mal tocára-lhe a cabeça.

Lázaro inicia então um devaneio de perguntas sobre o depois, o depois de tudo consumado, e o que restará aos homens depois de tudo. Trava-se um diálogo em suas vozes interiores:

Depois de tudo consumado, tudo se fará de novo, outra vez, sempre, eternamente. E sendo assim, não será de luz, um dia, o coração dos homens? Não. Mas então por que? Por amor, compreendes? Por amor o sacrifício é sempre renovado, por amor há uma entrega contínua, ainda que sem esperança. [...] Depois de tudo, ouve, o amor tomará posse do universo, depois do sacrifício, de um sacrifício que não sabes ainda, os homens serão cordeiros e a terra será um pasto novo, fecundo, inocente.¹⁶⁰

Lázaro então é arrancado de seus devaneios com golpes na cabeça, no peito, no ventre, desferidos por três vultos que aparecem e lhe acusam de ter enganado os humildes. Jogam então seu corpo ferido num barco à deriva no mar. O Lázaro que morreu, que amou Jesus e que viu Rouah, que “sentiu a múltipla face de Deus”, que ressuscitou, é

¹⁵⁹ Ibid, p. 101.

¹⁶⁰ Ibid, p. 102.

agora “Um morto-vivo a quem colocaram num barco sem vela, sem leme, sem remo”.¹⁶¹

O personagem vê, diante de sua tumba, o sintoma e a perda: “E eu que desejava empapar a terra com esse sangue, vejo-o gotejar e cair no fundo do barco, misturar-se à água salgada, perder-se.” E Hilda Hilst, em seu próprio *bateau ivre* perfaz na escrita, ou na poesia, a via crucis da perda desse valor essencial, esse desejo expresso na linguagem. Como Lázaro, tocada na cabeça por uma ideia de Deus e pela poesia, percorre o caminho da ilusão e da desilusão. “L’objet du désir est en premier lieu l’illusoire, en second lieu seulement le vide de la désillusion” (BATAILLE, 1988, p. 23). Com sua escrita Hilda Hilst quis perder-se no excesso. A transgressão maior é o desejo da comunicação com o Outro, com Deus, com Rouah, o desejo pela poesia, dispendiosa e inútil. Para Bataille

La poésie tient au pouvoir de l’inconnu (l’inconnu, valeur essentielle). Mais l’inconnu n’est qu’un vide blanc s’il n’est pas de l’objet du désir. Le poétique est le moyen terme: il est l’inconnu masqué de brillantes couleurs et de l’apparence de l’être.
Ébloui de mille figures où se composent l’ennui, l’impatience et l’amour, mon désir n’a qu’un objet: l’au-delà de ces mille figures est le vide détruisant le désir.¹⁶²

De volta ao Lázaro abandonado no barco à deriva, irrompe no texto um outro tempo, Lázaro já em solo firme, sentado a uma mesa comprida e escura, entre monges, numa sala branca e iluminada. Nada do amor dos homens, nada do pasto novo, fecundo e inocente. Lázaro tenta contar a esse monge e também aos outros monges do mosteiro, último mosteiro da Terra, que viu Jesus, foi amado por ele, morreu e ressuscitou. E que falou com Rouah, o irmão gêmeo do Homem Jesus. Os monges muito zombam de suas histórias: “inventaste um novo nome para o Maldito, tanto faz, podes dar o nome que quiseres, podes chamá-lo de Azazel, Lilit, Keteb, Alukah, o que sabemos agora é que ele não existe, nunca existiu e...[...]”.¹⁶³

¹⁶¹ Ibid, p. 103

¹⁶² Bataille, 1988, p. 23.

¹⁶³ Hilst, op. cit., p. 105.

Lázaro foi parar num mosteiro, o único restante na Terra, onde não obstante ser o único, lá não se acreditava mais em Jesus ou em Deus. E nas paredes do mosteiro muitos crucifixos permaneciam pendurados pela simples razão de que muitos crucifixos sobraram na Terra, e por não terem os monges o que fazer com tais crucifixos, penduraram os mesmos nas paredes. Apesar do sacrifício, se este houve de fato, tudo continuava igual, ou pior. Os monges se preparam para receber um homem novo. Lázaro acreditara que Jesus fosse o novo homem.

Diz o monge Benvenuto, que o acompanha, a Lázaro, depois de muito ouvir seus questionamentos, estórias e arroubos de fé no homem Jesus, que os homens agora se cansaram de tudo e aprenderam que nada daquilo que desejaram estava neles, ou em nós, “e nunca estará, e realmente agora não desejamos coisa nenhuma.”¹⁶⁴

O fim do Lázaro de Hilda é desolador. Ele adormece em meio aos argumentos e consolos do monge descrente, que lhe diz, entre outras coisas, serem os monges diferentes dos de lá fora apenas na crença de um homem novo e no medo maior de morrer. Irmão Benvenuto tenta consolá-lo com insistência, explicando-lhe que muitos, inclusive ele mesmo, acreditaram “naquela ideia, naquela imagem que aplacaria a fera dentro do homem”. E lhe fala da morte nada serena, nada afável dos que nele acreditaram até o fim, “morriam cuspidos, pisados, arrancavam-lhes os olhos, a língua.”¹⁶⁵ (Ibidem, 1970, p. 108). Lembrava-se de um cristão, que assim como Lázaro, gritava pelos arredores que Ele estava vivo. Então relata as atrocidades cometidas contra seu corpo, as acusações disferidas contra ele, enquanto o homem sangrava com um crucifixo pregado no peito e repetia a palavra: “a cruz! A cruz! Aí foram tomados de fúria: ouviram? O porco quer nos legar a cruz! Como se não bastasse a vida. E pisotearam-no até a morte.”

O monge conta ainda que eles, no último mosteiro da terra, já nem podem fazer suas tarefas, que dia a dia se fazem mais difíceis, pela velhice que carregam, porque todos os acusam de “testemunhas do porco crucificado”. E a ofensa com a palavra porco estende-se aos próprios monges, “os velhos porcos, ainda bem que não acreditam mais, senão morreriam, ora se morreriam!”. Deus? O monge Irmão Benvenuto divaga nas últimas palavras ao Lázaro já adormecido: “Deus é agora a

¹⁶⁴ Ibid, p. 107.

¹⁶⁵ Ibid, p. 108.

grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez”.¹⁶⁶

Numa reviravolta da trama, em apenas três linhas, o texto finaliza com Lázaro no mesmo lugar de sua morte, com Marta a sua frente, ele arregala os olhos e a vê ao pé da cama, como se os sacrifícios houvessem sido mera ficção de um escriba risível.

Do *homo sacer*, que conforme Agamben (2010, p. 76) situa-se entre “a impunidade de sua morte e o veto de sacrifício”, pode-se investir esse Lázaro de Hilda Hilst, fora do direito humano de morrer ou divino de eternidade, “entre uma matabilidade e uma insacrificabilidade”.

E Didi-Huberman chama-nos a atenção para as imagens que vemos na arte cristã desde a Idade Média aos tempos modernos, “incontáveis túmulos que transfiguram os corpos singulares encerrados em suas caixas, entre as representações do modelo cristico”, além de todas as outras representações do morto entre sangue e glória. “Tal é portanto a grande imagem que a crença quer impor-se ver e impõe a todos sentir-se nela tragados: um túmulo, em primeiro plano – objeto de angústia -, mas um túmulo vazio, o do deus morto e ressuscitado”, postula Didi-Huberman (1998, p. 43).

No desejo de comunicar de sua escrita, Hilda Hilst elabora como sintoma de perda e de ausência, “sempre alguma outra coisa além do que vê”. Dessa tumba vazia de Lázaro, olhada pelo leitor atento, olhamos uma *espécie de esvaziamento*, como o vazio do mosteiro onde vai parar Lázaro em suas reflexões, num mundo do artefato e do simulacro. O olhar devolvido da tumba vazia de Lázaro é

o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI – HUBERMAN, 1998, p. 37)

Desafiando o que Didi-Huberman chamou de homem da crença, no lugar dessa imposição de um túmulo vazio, do deus morto e ressuscitado, Hilda Hilst impôs a ressurreição mentirosa e ilusória de seu Lázaro, que encontrou no túmulo todo o objeto de seu desejo, e também sua angústia, a face obscena de Deus, seu irmão gêmeo

¹⁶⁶ Ibid, p. 109.

informe, monstruoso, que era também ele mesmo, e o outro. A tumba vazia só lhe pode devolver um olhar onde nada haverá para depois de tudo consumado, a não ser a carne putrescente e informe.

No entanto, não há como separar a crença da descrença em Hilda Hilst, assim como a ausência de Deus é presença constante, suas memórias, temores e desejos excedem-se na obra, na tessitura dispendiosa, mesmo que para deformar e transgredir, ainda há uma insistência em um “olhar que vê além do que vê”. Sua experiência com a escrita passa pelo que Didi-Huberman chamou de *exercício da crença*: “uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária.”¹⁶⁷

6.4 O UNICÓRNIO E SUA CRENÇA

Nesta novela, supostamente a primeira escrita por Hilda Hilst e a quarta de *Fluxo floema*, a narradora protagonista se desdobra em três, onde os gêneros misturam-se, o “pederasta” e sua irmã lésbica compartilham a identidade com ela, que tenta escrever suas memórias num turbilhão que revolve reminiscências e fragmentos, vestígios e ruínas, lamentos e invocações, crenças e descrenças. Um interlocutor cínico, de identidade não revelada, escuta a escritora contar sua estória e a interpela e interrompe nas elucubrações poéticas. A narradora tripartida descreve ao interlocutor seu trajeto como escritora e seu encontro com os irmãos até a derradeira metamorfose em besta unicórnio, transformação que se dá por falta de adequação ao mundo empresarial e editorial, sendo ambos, empresários e editores, constituídos dos mesmos dispositivos e discursos regidos pelo poder do lucro. Antes escritora, a personagem já metamorfoseada em animal não consegue comunicar-se, não consegue fazer-se entender mesmo quando tenta com a ponta do corno escrever a palavra amor reunindo talos de verduras apodrecidas no chão. A palavra, junto com outras imundícies, é varrida pelo zelador do zoológico onde o unicórnio está preso.

A poesia é inadequada ao sistema. Não se trata de uma nova constatação, a política, o mundo dos negócios, os dogmas religiosos, as ideologias e hipocrisias sociais em diferentes roupagens, já haviam sido questionadas e ridicularizadas nas peças de Hilda Hilst. Escritas entre 1967 e 1969, as oito peças de teatro escritas pela autora permaneceram inéditas como publicação do conjunto até 2008, ano em

¹⁶⁷ Didi-Huberman, 1998, p. 41

que foram reunidas e publicadas pela Editora Globo¹⁶⁸. Nestes textos está evidentemente implicada a cena política repressora instalada no Brasil e que culminará com o Ato Institucional nº5, em 1968. Ante a censura, o teatro feito no país adere à resistência. Hilda Hilst, apesar de já afastada da efervescência cultural e política na qual a maioria dos artistas de sua geração se “engajava”, combatia e transgredia à sua maneira, com a escrita.

O teatro de Hilda Hilst, entre seus textos em todos os gêneros, pode ser considerado o mais marcado historicamente, com referências explícitas aos personagens que fizeram parte de um mundo cindido entre a direita e esquerda, interdito e transgressão, repressão e luta. Os textos de sua dramaturgia trazem sempre as figuras dos repressores e do mártir. O que se apresentará na prosa posteriormente como poeta “inadequado”, nas peças em grande parte apresentou-se como “HOMEM/MÁRTIR/REVOLUCIONÁRIO, que pode ser um desconhecido, ou Che Guevara, ou o Cristo [...]” (PALLOTTINI, 2008, p. 516), um personagem sempre munido da palavra da verdade, da justiça e da salvação. No entanto, assim como muitos, quase todos, os escritores e demais incompreendidos de sua prosa, acabam em fracasso. O verdugo traz inevitavelmente a renovação do sacrifício de Cristo. “Não há salvação”, lembrando ser essa a frase e marca indelével que consta na primeira página do texto “Fluxo”, de *Fluxo-floema*.

No momento em que publica *Fluxo-floema*, que é o início de sua obra ficcional, já se delineiam os temas norteadores da multiplicidade da escrita de Hilda Hilst. Entenda-se aqui multiplicidade como aquela categoria rizomática exposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari na série de textos reunidas em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*¹⁶⁹, onde a lógica de múltiplos singulares toma o lugar de uma lógica arborescente, evolutiva. Assim se inscreve a série de textos da obra inaugural de H.H., *Fluxo-floema*, como tecido vivo que se encarrega de levar nutrientes, seiva elaborada, aos rizomas que a armazenam e transformam. Neste *Fluxo-floema* é possível desvelar toda a multiplicidade do rizoma: as singularidades que lhe concernem nos

¹⁶⁸ A primeira publicação dos textos de dramaturgia aconteceu em 2000, quando a Editora Nankin lançou *Teatro reunido Volume 1*, com as peças *A empresa (a possessa)*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da Barca da Camiri*. A peça *O verdugo* foi editada em 1969, ano em que recebeu o Prêmio Anchieta.

¹⁶⁹ A referência é advinda dos textos *Rizoma* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1976); *Um ou vários lobos?* (revista *Minuit*, nº 5); *Como produzir um corpo sem órgãos* (*Minuit*, nº 10).

personagens dentro de um narrador sem rosto, sem nome; no espaço-tempo indeterminado, nos territórios incertos, desterritorializados, como os quadrados que representam diferentes espaços no texto e onde se configuram os dispositivos maquínicos - o da empresa petrolífera, aquele em que é encarcerada a escritora, quando se transforma no inadequado e obsoleto unicórnio; ou ainda o apartamento da personagem, pequenos demais para o volumoso corpo da besta -, e nas relações que se descortinam em devires, como o devir unicórnio, que apesar de todos os fracassos, ainda acredita.

As referências às necessidades fisiológicas e demais questões relativas ao corpo deste unicórnio risível fazem lembrar a advertência de Nietzsche no prólogo de sua *Gaia Ciência*, onde o pensador sugere que todo filósofo é inspirado por uma doença do corpo, um corpo cujas necessidades fisiológicas estariam disfarçadas “sob o manto da objetividade, da ideia, da pura espiritualidade” (NIETZSCHE, 2001, p. 11). A escatologia já referenciada neste conto hilstiano é caminho de compreensão e exposição de uma nudez que arranca o manto, o véu ou a ilusão de uma pretensa objetividade, de uma pretensa verdade, de um pretenso conhecimento apregoado pela sociedade dos dispositivos. Nem a religião e seus mitos são capazes de fornecer respostas plausíveis. Onde reside então a crença do unicórnio, ou a de Hilda Hilst, a escritora incompreendida? Talvez a crença de impor uma comunicação impossível e de expor esse fracasso em linguagem poética a uma comunidade dos sem comunidade.

A personagem do conto elabora memórias e faz correr o tempo dentro do texto em direções não lineares. Na pele de outros personagens, a escritora já alertara: “não me percam de vista”, a confusão e a anarquia que promove faz com que de fato o leitor se perca, exige atenção e desprendimento na leitura, nenhum procedimento padrão. Nas reminiscências muito frequentes da infância no convento onde a própria Hilda Hilst de fato passou algum tempo de sua vida infantil, a personagem do devir unicórnio traz à cena sua teofagia na cerimônia de recebimento da óstia durante uma missa. Ela recebe em sua boca o Corpo e o Sangue de Jesus, no entanto, não sente gosto de corpo ou de sangue. O corpo, este “irmão burro”, como é chamado pela personagem, é o alerta da finitude, do apodrecer. No entanto, a escritora desiludida que protagoniza o conto constrói seus paradoxos na medida em que sua escrita se constrói em fluxos, e conclui com ambígua ironia, que o “homem não é só o excremento, o homem não é só um fornicar, um comer e um cagar em direção à morte”, que “o homem tem um plexo, uma dimensão comovida voltada para o alto” (HILST, 1970, p. 307).

Essa dimensão inscreve-se quase sempre na tentativa da poesia, uma dimensão voltada para o alto, embora inadequada, encarcerada, isolada e impedida de comunicar.

Pensando então no homem da crença de Didi-Huberman, que deseja ver além do que vê, ou lembrando o ambíguo e múltiplo unicórnio medieval que se vê refletido no espelho na tapeçaria da Visão, apresenta-se o enigmático início de “O unicórnio”: “Eu estou dentro do que vê. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento. Caminho sobre a coisa. A coisa encolhe-se.” (HILST, 1970, p. 115). A personagem, enquanto fala com o interlocutor sem nome parece que conta uma estória que se destina a ser um livro. E conta da ideia que tinha, com os irmãos “muito limpinhos”, de fazer uma comunidade. Eles liam muito, tinham enormes propósitos, como abrir o coração para todos e dizer sempre a verdade. Chegaram até mesmo a fazer “alguns estatutos” para essa comunidade. A personagem lembra que os Maritain¹⁷⁰ já haviam desejado fazer uma comunidade e conviver com amigos que tivessem os mesmos interesses espirituais. Muito provavelmente, a ironia de Hilda Hilst não era uma referência, ao menos não explícita, ao renascimento da militância católica no Centro Dom Vital, nos anos 30, em torno de Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima) com as revistas *Ordem* e *Festa*, porque ainda que fosse bastante impressionada pela poesia de Jorge de Lima, estava totalmente impossibilitada de fazer parte do movimento pela

¹⁷⁰ Pela afinidade eletiva com Jorge de Lima, cumpre fazer alusão, de passagem, à proposta de uma “Idade Nova”, de Alceu Amoroso Lima, uma filosofia social maritainiana no caminho para uma democracia política em acordo com os princípios morais da igreja. Nessa Idade Nova, haveria igualdade jurídica de direitos atuando sobre uma comunidade fraterna regida pelo “humanismo integralmente cristão”, ideia totalmente atribuída a Jacques Maritain (1882-1973). Nessa democracia ideal de Alceu Amoroso Lima, contaria-se definitivamente com os “princípios de convivência”, onde prevaleceria uma “unidade na variedade”. Essa proposição de Alceu Amoroso Lima deu-se quando no Brasil se vivia o Estado Novo (1937-1945). RODRIGUES, Cândido Moreira. *Por uma nova disponibilidade: o intelectual Alceu Amoroso Lima e o rompimento com o Estado Novo*. In: Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano II, n. 4, Mai. 2009 - ISSN 1983-2850. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao> - Artigos. Acesso em Fev. de 2014.

Para maiores referências “históricas”, ver Otto Maria Carpeaux, *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978. E ou Antonio Carlos Villaça, *O pensamento católico no Brasil*, Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

discrepância temporal (ela nasceu em 1930), e mesmo com a figura mística de Ismael Nery rondando essas ideias de comunidade e compartilhando imagens poéticas com Jorge de Lima e Murilo Mendes, nunca houve qualquer referência da autora ao acontecido.

De qualquer maneira, aquilo tudo a que a personagem chamava limpeza de alma, agora parecia-lhe imundície, vaidade e “agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação”. Colocar-se como o homem massa, sem nome, sem identidade, sem salvação, sem forma, não seria apenas uma ironia de H.H. direcionada à nova intelectualidade que denunciava com uma crescente tagarelice teórica a indústria cultural, como sua própria posição do outro lado da moeda, servindo de mercadoria à sociedade pós-moderna e pós-industrial ávida pelo consumo do frívolo e do efêmero. E ainda por cima, aventar a possibilidade de nisso haver uma salvação.

A personagem joga ainda com referências aos intensos prazeres do corpo aos quais se entregavam os irmãos libidinosos. Em meio às tórridas estórias que envolviam a vida sexual do “irmão pederasta”, ela lembrava de Thomas Mann, na *Morte em Veneza*, e da beleza daquele amor. Mas a voz do interlocutor logo interrompia com o sarcasmo habitual, porque “nem tudo acaba como a Morte em Veneza”.

Ela nem sempre soube das relações sexuais do irmão. Conta que um dia encontrou o “irmão pederasta” com um adolescente a quem o irmão dava aulas sobre Parmênides e Pitágoras. Demonstrou irritação porque o irmão não lhe contou sobre suas relações homossexuais, se “fazendo de cu e pensamento limpo”. Faz referência então aos gregos e à bunda com sua logicidade; mistura Genet, santidade e tomismo, numa verdadeira “merdafestança da linguagem”.

Conta então coisas de Nikos Kazantzákis, que via um mendigo na rua e lhe ocorria sempre pedir o tempo do mendigo para si. Conta do riso obsceno dos irmãos, que perdiam tempo juntos, abraçados, pelos cantos, enquanto ela e o seu companheiro limpíssimo (esse também fazia parte do fluxo) andavam inocentes de mãos dadas.

A personagem do devir unicórnio é com certeza uma das mais moralistas e iludidas entre a pluralidade de seus textos em ficção, até mesmo sua escrita padece de clareza e fluidez, o texto é tenso, quase sem poesia, cheio de interrupções, é incômodo, referencial, auto referencial, sarcástico e cruel. Parece de fato com um projeto que engendraria toda a via sacrificial que se elaboraria nos textos seguintes, ali naquele texto deveria caber todo o absurdo de suas inventividades na escrita.

Como exemplo dessa inventividade, num certo momento em que a personagem conta dos olhares e risos maldosos dos irmãos, ela parece perceber uma certa indisposição do leitor para com o texto, como se fosse necessário que houvesse mais descrição, mais procedimento para que o escrito pudesse ser classificado como ficção. Será transcrito um trecho com a separação das vozes para que se compreenda o encadeamento, embora o texto original não respeite essas regras de pontuação. Segue o diálogo entre a personagem e seu interlocutor:

olha, neste trecho eu poderia me estender, falar mais do olhar, falar que na verdade eu sabia que eles riam de nós, o olhar era escuro, duas folhas minúsculas e imóveis dentro do mangue, duas pedrinhas... ah, mas este não é o meu tom, eu sei que poderia escrever ficção... mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando...

Mas você tem uma ideia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende?¹⁷¹

No entanto, a preocupação não dura muito tempo, e o fluxo tem continuidade, como se a memória também a interrompesse a todo momento. Ela lembra então das maldades do irmão, de sua crueldade com os animais, e da “crueldade nojenta das crianças”, porque ela, limpíssima, quando criança não fizera uma só crueldade. O interlocutor logo chega para denunciar a hipocrisia: “Ah, deixa disso, não fica fazendo a Teresinha de Lisieux”, pois “a época é de violência, de assassinato, de crianças delinquentes, de sexo.” Ela discorre longamente sobre os bons momentos passados junto aos irmãos e ao companheiro, em noites na varanda, quando aconteciam coisas no céu, percursos inteligentes, esferas de fogo, falavam de extra terrestres e de antigas civilizações, “do desconhecido mais secreto dos homens, da vontade de subir e conhecer o espaço mais profundo”. Mais uma vez o interlocutor, que já ficou evidente ser sua própria e outra voz, a chama de Teresinha. O sacrifício da santa certamente estava entre os planos de limpeza daquela personagem crente. E ela alegava comovida que Santa Teresinha amava o “imundo cotidiano vertendo maldade”, que lavava as privadas ajoelhada nos ladrilhos. E de repente surgem comentários jocosos sobre a vida de Genet, Gide, Proust, num arrazoado absurdo que

¹⁷¹ HILST, 1970, p. 120.

demonstra que esse texto de fato não poderia estar em outro lugar que não no meio do *Fluxo-floema*, uma escrita inclassificável, anárquica e dispendiosa.

A novela “O unicórnio” é o anúncio de toda a obscena lucidez que se excedeu no luxo, contém fragmentos de ideias que se comunicam com outros textos, uma tessitura de transgressões. E na verdade, é difícil de compreender como algumas leituras de seu trabalho trazem a ideia de fases da obra, como se pudessem ser separados a poesia e a prosa, ou o teatro e a ficção, a literatura séria e a fase pornográfica, tetralogia ou trilogia erótica.

A agressão ao leitor é outra marca presente, embora disfarçado na “humanidade inteira”. A auto-ironia, sua humana e ridícula condição é também sempre exposta, desde o corpo. A personagem fala da possibilidade de ter o coração exposto, literalmente, o órgão posicionado fora da caixa torácica. E conclui que afinal o órgão exposto só lhe traria problemas, seria mais desconfiada, mesquinha, “agrediria os outros”, estaria “sempre agredindo os outros”, com medo de ser agredida”.

Merda, por que é que só eu tenho o coração exposto e os outros não têm? Os cães podem me comer o coração, eu vou matar esses cães, eu vou mata-los. Você tem um revólver? Uma faca? Um veneno? Tenho a mim mesma de coração exposto, eu mesma sou uma agressão, avanço em direção a eles, cuspo na cara deles, cago em cima deles, cago nessa humanidade inteira, essa humanidade de coração engolido, cheio de proteção. Eu tinha pensado em escrever outra estória.¹⁷²

É certamente num gesto de agressão que a personagem mistura a estória do Cristo com a representação da vítima. É com nojo e náusea que pode ser visto o caminho ilícito que ele, o Cristo, teria percorrido, a via crucis de sacrifício, renúncia e crucificação. “Ele quis nos agredir até a morte, até a náusea”. Mas o caminho da linguagem na via crucis é interrompido em seguida com uma sórdida estorinha da traição do companheiro com a “empregadinha” deles, dos irmãos. Não há erotismo, mas apenas uma agressão, o humor é ácido como um soco.

Eles disseram que o companheiro falou assim para a empregadinha: você não quer foder comigo? A

¹⁷² Ibid, p. 122.

minha mulher é uma velha porca. A empregadinha usava gorro de tricô na cabeça e se masturbava todos os dias quando via o rosto do meu companheiro, e dava gritinhos quando ele aparecia para visitar os dois irmãos. [...] Se a empregadinha diz que o meu companheiro é um canalha, não se aborreça, nós vamos fazer a pele dele, safado, querendo comer a nossa empregadinha, a nossa empregadinha que sobe a ladeira, tão boazinha, com as couves e a melancia na mão.¹⁷³

E no mesmo encadeamento, na mesma tessitura, sem gradações de valor entre a estória do coração exposto, de alguns cães comendo um morto, de Jesus e sua crucificação, da empregadinha tarada, ela lança a pergunta/resposta:

Você sabe que os seres demoníacos têm um fascínio que os angélicos não tem? Escute, porque será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica.¹⁷⁴

Num mesmo diapasão, sem contenção, sutileza ou elegância, o texto segue verborragicamente expondo outras crueldades, cobaias em caixas limpas e transparentes com brinquedinhos e doenças lhe sendo injetadas, faixas do tempo, faixas cíclicas, toda espécie de lixo, além de uma vida linda, onde “há cientistas, missionários, poetas (as cobaias?)”. Trata-se definitivamente de uma “merdafestança da linguagem” numa grande “cagada metafísica”. Sempre atenta aos excessos, de prontidão, irrompe a voz que alerta a narradora, afinal, “o relato estava todo muito fragmentado”. Mesmo assim, não há contenção, há gasto, coisas inúteis se sobrepõem uma a outra. “Ah, Senhor, a vida é intensa, o meu olhar é intenso sobre as coisas, olha esse armário, esse armário me comove, eu posso chorar olhando esse armário, sabe por que? Dentro dele, a solidão das coisas inúteis.”¹⁷⁵

¹⁷³ Ibid, p. 123.

¹⁷⁴ Ibid, p. 123.

¹⁷⁵ Ibid, p. 124.

Enfim, ao falar da vontade que tinha compartilhada com os irmãos, de subir, e que era preciso sangrar para subir e despojar-se das pequenas inutilidades, que era preciso sacrificar-se, acaba revelando que a subida dos irmãos foi outra, de prestígio, fortuna, posição, numa companhia de petróleo, uma refinaria.

Antes da metamorfose, a qual já se sabe de que forma se deu, a personagem percorre ainda muitas lembranças que se entremeiam aos diálogos e acontecimentos com os irmãos, entre as quais, uma visita ao cemitério, com eles e seu companheiro. Lá havia alguns túmulos abertos e vazios. Num deles havia uma barata. A visão daquele túmulo com uma barata era tão ou mais aterradora do que a de um outro onde havia uma menina com a data de nascimento em 1932 e data de morte em 1940. Eles passam pelas alamedas lendo as lápides, as mensagens da família, imaginam o morto em vida. Há “um túmulo pintado de verde. Um vaso de cerâmica, umas flores de plástico. Ah, como as gentes emporcalham a morte.”, lamenta a personagem. Porém o companheiro limpo logo argumenta: “Ora, minha santa, a morte é que nos emporcalha, se não fosse a morte não haveria esse túmulo, nem essas flores de plástico sobre ele [...] Se não fosse a morte, quem sabe não teríamos o nosso sexo assim como ele é, o nosso sexo seria uma flor azul belíssima sobre a frente”¹⁷⁶.

Entre suas reminiscências, a recorrente estória do tempo que passou no internato se repete e será repetida em mais inúmeros de seus textos, do teatro à prosa e à poesia. Na longa digressão pelas lembranças da infância no internato de freiras, o interlocutor (ou interlocutora ou ela mesma) interrompe dizendo-lhe que ela não é contista, definitivamente, pois a “linguagem é deficiente”. E faz uma referência a Joyce, como se essas influências atrapalhassem, pois além de Kafka e Ionesco, com o inseto e o rinoceronte, além de Ovídio, é claro, agora essa do internato, “depois do ‘Retrato do artista enquanto jovem’ não dá, viu?”.

Com o passar do tempo, as palavras dos irmãos sofrem profundas alterações, de AMOR, TAREFA, AMADA, IRMÃ, CLARIDADE para AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO. E até Wladimir Ilych Ulyanov, o Lenin, é evocado nesse fluxo ininterrupto e emaranhado onde tudo pode caber. O grande chefe de estado, líder da Revolução Russa e do Partido Comunista aparece no texto justamente na lamúria da personagem, também recorrente, sobre os editores, sua mediocridade e suas recusas.

¹⁷⁶ Ibid, p. 136.

“Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?” Não, senhor Wladimir, eu não o sou. Na verdade, é preciso lhe confessar, sabe, quando comecei a escrever para o teatro fui a vários editores já que os diretores faziam com que os atores mijassem sobre mim, fui aos editores oferecer as minhas peças que, aliás, são muito boas e saí de todas as editoras com palmadinhas nas costas [...]¹⁷⁷

E para não haver dúvida de que a estratégia da “literatura erótica” que se diz teria iniciado nos anos 90, aí já estava sendo traçada, desde esse primeiro conto, vinte anos antes, por sugestões, quase imposições, dos editores e por demanda do “santo povo”, acrescenta-se esse outro trecho.

[...] você escreve bem, minha querida, mas por que, hein, você não escreve uma novela erótica? Erótica? Sabe... assim... Sei, sei. Sabe, as suas peças não têm interesse para o santo povo, porque nas suas peças você fala do espi... como é? ah, sim, espírito e você sabe, enfim o espírito você sabe, enfim o espírito, o espi... como é mesmo? Enfim, escreva algo sobre um gigolô, uma puta, ou enfim... a gente de todo dia, sabe?¹⁷⁸

E diante de Lenin, ou do senhor Wladimir, ela admite também não ser livre, porque diante dele, ela teria que escrever outra estória, a de um homem que deveria construir um poço para abastecer de água milhares de cidadãos. Acontece que este homem, para construir o poço, terá que passar vinte anos sem ver sua noiva, que descabelada lhe pede que fique, que não vá, porque ela irá definhar e morrer sem seu amor. E o homem responde à sua mulher-noiva no fim: “primeiro o poço do povo, queridinha, primeiro o poço do povo, depois o resto.” Afinal, se ela (ou ele) deve escolher o poço ao invés da “doce e perfumada presença” de sua mulher-noiva ou a “macilenta e porca presença” de sua mulher-noiva, “se sou obrigada a escolher o poço, repito, eu também não sou livre, o senhor compreende senhor Wladimir Ijych Ulyanov?”

O resto, a partir daqui, e depois do poço, é a metamorfose em risível, inadaptado, obsoleto, incômodo, assustador, grotesco e

¹⁷⁷ Ibid, p. 161.

¹⁷⁸ Ibid, p. 161.

constrangedor animal. Um unicórnio que, com seu corno, não pode curar doenças, servir de antídoto para venenos ou purificar águas. Com seu corno, o unicórnio de Hilda Hilst pode apenas juntar restos putrefatos e tentar acomodar palavras, ou a palavra amor, sem sucesso.

7. A OUTRA METAMORFOSE

Al estar ambos juntos, el ser doble, cruce de ángel y bestia, sería algo así como un híbrido, en el sentido de la sirena y del centauro en los que la mujer-peixe y el hombre-caballo son híbridos: ángel por sus alas, toro por sus pezuñas; en definitiva, una curiosidad teratológica. Esta imagen del alma-cuerpo es grotesca y absurda: quien no es un tercero tampoco es un híbrido o una mezcla de dos naturalezas, y, por decirle de algún modo, lo llamamos “anfíbio”.

(Vladimir Jankélévitch, 2010)

7.1. *A OBSCENA SENHORA D* E A PORCA HILDE: UM SUSTO QUE ADQUIRIU COMPREENSÃO

A obscena Senhora D, de 1982, apresenta a personagem que narra o fluxo de muitas vozes, centrada em Hillé, a Senhora D, ou a porca. Na contracapa, a publicação da editora *Massao Ohno-Roswitha Kempf* traz um texto do amigo e escritor Mora Fuentes. Nessa “apresentação” ou “sinopse”, Mora Fuentes alerta para uma das perguntas que considera centrais do livro: “O que é obsceno?”. E ele mesmo a certa altura, responde: “[...] o Obsceno nos arranca violento do Símbolo e nos atira à raiz da existência, escancarando nossa condição animal, dolorosamente frágil, humana, perecível, sujeita a leis implacáveis e aparentemente ilógicas.” Para Mora Fuentes, autor de *O cordeiro da casa*, o terror da vida em nosso permanente esforço de preservação ante a ideia da morte seria o que se revela nessa obscenidade do texto de Hilda Hilst. A sensibilidade extremada de Mora Fuentes e a inegável proximidade com Hilda Hilst fizeram com que sua leitura formulasse um tema, o tema dos temas, fundado na questão da morte. No entanto, como ele de fato admite no início de seu texto, talvez seja o caso de colocar essa questão entre outras tantas. Ela mesma, a escritora, parece ter feito uma “redução” das problemáticas e infundáveis leituras propostas pelo texto de 1982 quando dedica esse livro ao autor d’ *A negação da morte*, Ernest Becker. Ainda que a negação da morte contenha por si só infinitos desdobramentos, Becker está longe de traduzir a imensidão de questões trazidas à discussão sobre o ato da escrita contidas nesse livro,

uma escrita eivada de perversões e sacrifícios, obscenidades que vão além do ato obsceno.

A palavra obscena usada no título do texto não caracteriza de forma alguma o cenário literário da pornografia, como sim poderia ser identificado em outras de suas obras da “fase erótica” ou “pornográfica”, como por exemplo, *Cartas de um Sedutor*, *Contos d’Escárnio*, *Textos Grotescos* e *Bufólicas*. N’*A obscena Senhora D* não estão os elementos ao que Eliane Robert Moraes teria chamado de “efeito obsceno” em seu texto que resenha e desdobra a coletânea de ensaios organizada por Lynn Hunt *A invenção da pornografia - A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Não no aspecto histórico da literatura erótica que Moraes percorre nos ensaios contemplados por Lyn Hunt, escritos que trazem à cena o caminho de uma tradição e de uma interdição das obras eróticas nesses anos que cobrem do séc. XVI ao XIX. Hunt situa a classificação e intensificação da leitura dessa literatura dita pornográfica, obscena ou erótica, a partir das novas tecnologias impressas do séc. XVI, que promoveram a circulação desses produtos literários e criaram, através do jogo simultâneo de censura e visibilidade, um próspero mercado para o obsceno.

A obscena Senhora D não seria uma leitura entre essas outras que se fazem no livro de Hunt por talvez não responder às características que acabaram por enformar o que se passou a chamar desde o seu surgimento e categorização como literatura pornográfica. Porém, noutro sentido, o que enfatiza o aspecto relativo à transgressão, evidentemente o texto de Hilda Hilst poderia ser chamado de obsceno, quando dá visibilidade ao que deveria ser oculto e quando se reveste de sua materialidade, como produto e fetiche, censurável e subversivo. As digressões acerca das palavras e classificações literárias do obsceno, como o erótico e o pornográfico não serão aprofundadas aqui, pelo simples fato de que não há um enfoque da tese para esse quesito, o que bem provavelmente talvez não fosse o enfoque requerido na obra dita pornográfica de H.H.¹⁷⁹. No entanto, Moraes toca num ponto em seu

¹⁷⁹ Um dos críticos que se propõem a discutir essas aporias na trilogia obscena de Hilda Hilst é Deneval Siqueira de Azevedo Filho, que na publicação *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst* insiste na diversidade dos três livros reunidos pela crítica e pela própria H.H. sob um mesmo diapasão da representação pornográfica. “Em primeiro lugar, sinalizando para uma dificuldade inicial de caracterizar as obras em questão, a crítica dirigiu-se a elas como pertencendo, ora ao gênero erótico, ora ao

artigo chamado *O efeito obsceno* que é fundamental para a leitura da obscenidade em Hilda Hilst, quando cita Henry Miller e suas abordagens sobre a obscenidade, a que chama justamente de “efeito obsceno”.

Por certo, a dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seria “erótico” ou “pornográfico” – reafirmada pelos historiadores, que preferem empregar os dois termos indistintamente – também decorre da mesma indeterminação formal que impede o reconhecimento de um gênero literário. A questão é enfrentada por Henry Miller, num ensaio escrito por ocasião da proibição de seu *Trópico de Câncer*, em meados dos anos 30. Nele, o escritor observa que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”. Para o autor, essa “qualidade do espírito” estaria intimamente relacionada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas ideias perturbadoras”.

E foi de Miller que Moraes parece ter tirado a ideia de um “efeito obsceno”, este sim, mais aplicável à obscenidade de Hillé. Continuando com a citação de Miller por Moraes,

A tese de Henry Miller vem reforçar a impossibilidade de se fixar o estatuto literário da pornografia, na medida em que, para ele, nada existe que seja obsceno “em si”. A se crer no

pornográfico. Por sua vez, a autora de início considerou a trilogia simplesmente como obscena. Entretanto, depois de declarar que se sentia apta a fazer uma “pornografia brilhante”, aludiu aos textos como “pornô-chique”, “erótico”, etc. Estabelecendo um denominador comum para tanta variedade, não há como negar à trilogia o que se pode chamar de “intenção pornográfica” (Susan Sontag. “A imaginação Pornográfica”), embora isso não resolva inteiramente a questão da composição dos textos. AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelo bufólico de Hilda Hilst*. 2002, introdução.

escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um “efeito”. Daí a dificuldade de delimitá-la neste ou naquele livro, nesta ou naquela convenção literária, o que seria confirmado não só pela diversidade de obras consideradas pornográficas em tal ou qual época, mas ainda pelas divergências individuais acerca do que seria efetivamente imoral.¹⁸⁰

Georges Bataille, em texto de 1946 sobre Henry Miller, quando alude justamente ao artigo citado por Moraes, *L'obscénité et la loi de la réflexion*, enfatiza a seguinte frase do autor de *Trópico de Câncer*: “[...] la véritable nature de l'obscénité reside dans le désir de convertir”. Além desse desejo de converter, ou de transformar, está ainda no centro dessa análise de Miller por Bataille, o sacrifício de toda uma reserva do que há por vir (*l'avenir*) em favor de um instante, o instante presente, o agora. Bataille pondera que o homem adulto é sempre refém de uma utilidade para suas ações, visando sempre a um resultado à posteriori. E toda a questão de Miller, e a princípio também a sua, residiria no saber que se vive pelo instante, e que para tanto é preciso fixar esse ponto atual, deixar-se seduzir. Se unirmos os elos do pensamento da obscenidade e da entrega desmedida ao instante, seria o caso então de sugerir que a obscenidade é o desejo de converter para o instante presente? Compreender portanto essa obscenidade como se ligada irremediavelmente ao dispêndio? Converter, transformar, modificar o outro, o leitor, provavelmente. E todo aquele que não se deixasse seduzir, ou converter, aquele que se mantivesse ignorante na negação do momento presente, teria seu espírito violentamente destituído do objeto de seu interesse. (BATAILLE, 1988, p. 51). Desviar-se de seu objeto de desejo seria o mais eficaz e derradeiro gesto de aniquilação da obscenidade. O desejo, incorpóreo, mas no entanto, advindo do corpo, só poderia estar no momento presente, de corpo presente, dado ao luxo e ao excesso de pensar Deus e o porco, os avessos do corpo. Com a leitura desse porco de Hilda Hilst, muito mais clara fica a quase despropositada inclusão dessa frase de Bataille na análise de Miller sobre esse homem que vive o devir em comparação ao “homem porco”, que pelo instante sacrifica toda sua reserva de riqueza. O homem que vive para a utilidade e suas reservas (o homem moderno e pós-industrializado) perderia então

¹⁸⁰ MILLER, Henry. *L'obscénité et la loi de réflexion*. Paris, Pierre Seghers, 1949, p.9 e 17 Apud MORAES, Eliane Robert. *O efeito obsceno*. In: Cadernos pagu (20) 2003: pp.121-130., p. 129.

o elo com seu corpo, logo, com sua animalidade e com o desejo que dele emana, como sedução do tempo presente.

Il le doit déprécier au profit d'autre chose, *qui n'est pas encore*. Rien de plus favorable au ravalement de l'obscénité. C'est une plaisanterie de *sentir*, car on n'a pas la lucidité qu'il faut pour se dire: "Je jouis de ce que j'atteins mais ce n'est pas, évidemment, ce que je veux: je le *subis*, c'est misérable; il en est ainsi, j'aime cet objet, j'en jouis, mais en même temps je crache sur lui. Car je sais, j'appartiens au temps à venir, aux réserves qu'il faut faire pour ce temps-là. Si *pour l'instant*, je jette au vent ces réserves, c'est bien ennuyeux. Enfin, je suis un porc." (BATAILLE, 1988, PP. 51, 52)

Nessa "moral de Miller", a moral de um porco, o acompanha Georges Bataille, tanto na exigência de uma conversão ao presente, ao instante, ao êxtase, quanto à entrega desmedida de si mesmo, ou de sua escrita, com a consequente destruição de toda a reserva, de toda a riqueza, de toda segurança. Enfim, pode-se dizer que são porcos que buscam nos seus avessos, na mais recôndita escatologia, os sinais obscenos de Deus e do outro. Segundo Bataille (*O erotismo*. 2004, p. 29), "os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade." Esses condutos secretos são exibidos na obra de Hilst como elos de ligação, na verdade condutos secretos que comunicam o perecível do corpo com a eternidade do pensamento em Deus. Esse perecível do corpo é o corpo às avessas, vísceras, órgãos responsáveis pelas funções vitais e fisiológicas, como se nessa busca, fosse possível aproximar-se da compreensão do que pareceria tão separado numa esfera sagrada, esse Deus inatingível que se mostra apenas na descontinuidade, na morte. É de Crasso, o personagem que aparece muito depois, em 1990, compondo sua obra obsceno, a frase, já citada, que reverbera agora como uma sentença: "Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo, às avessas." (HILST. *Contos de Escárnio, Textos Grotescos*. 1990, p. 77)

A obscenidade de Hilda Hilst passa obrigatoriamente pelas questões da morte, de Deus, da finitude, da decrepitude e da fermentação de vida que o corpo guarda, essas são questões vitais para

empreender uma leitura no mínimo honesta do trabalho da escritora, no entanto, a simples constatação dos “temas recorrentes” não esgotam de maneira alguma a infinita rede de ligações perigosas que são levantadas em suas novelas poéticas e narrativas. Como uma espécie de prisma, podem-se iluminar diferentes lados, dependendo de como se olha ou de como se lê. O “efeito obscuro” vai se infundindo em variadas transgressões. Para vislumbrar um dos lados do prisma, ou dos prismas oferecidos a partir da ideia da morte desdobrada no sacrifício, por exemplo, será exposto o poema que antecede o trecho inicial d’*A obscena Senhora D.* Com a transgressão que já começa na linguagem, rompendo com as regras dos gêneros, Hilda Hilst abre seu texto com uma epígrafe auto referencial, em poesia.

Para poder morrer
Guardo insultos e agulhas
Entre as sedas do luto

Para poder morrer
Desarmo as armadilhas
Me estendo entre as paredes
Derruídas.

Para poder morrer
Visto as cambraias
E apascento os olhos
Para novas vidas.

Para poder morrer apeteçida
Me cubro de promessas
Da memória.

Porque assim é preciso
Para que tu vivas

Anuncia-se com este poema, um ritual iniciático, um sacrifício, “Porque assim é preciso / Para que tu vivas”. Parece desde já um endereçar-se ao leitor em sacrifício, numa escrita coberta de promessas da memória, e também com o luxo das sedas e das cambraias. Na trama, ela mesma narra o caminho por onde passam vivas ou mortas as vozes do marido já morto, Ehud, do pai louco, poeta e desejante (como o de Hilda Hilst), além das vozes das pessoas da aldeia que circundam a casa da porca. Hillé anuncia-se “afastada do centro de alguma coisa a qual não saber dar nome, “à procura da luz numa cegueira silenciosa”,

“teófaga incestuosa”. O marido morto, Ehud, chama-a Senhora D, D de derrelição, de desamparo. O início do texto entrega o tom e o ritmo que a personagem empregará até o fim, um tom de súplica e de perda, num jorro urgente de perguntas e agressões, buscas excessivas e desesperadas que se apaziguam somente no momento do encontro de Hillé com a porca Senhora P, uma porca fugida que surge do nada, no momento da morte de Hillé, ou talvez em sua metamorfose, a última. E se a linguagem até aquele momento não foi capaz de lhe dar as respostas, nem mesmo de comunicar coisa alguma, naquele olhar da porca, naquele encontro, prefigura-se a irremediável compreensão. Deus só poderia estar ali, naquele lugar sem linguagem, pura animalidade. Repetindo Bataille, Deus, se soubesse, seria um porco.

Segue então o primeiro trecho do texto onde Hillé se apresenta já no fluxo do diálogo interior que perpassa *A obscena Senhora D* de início ao fim:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei a sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição Ehud me dizia, Derrelição – última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. De de derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia vou compreender, Ehud
Compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês
Escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizeste (sic) um café, hen? (HILST, 1982, s/p)

O termo empregado pela senhora D, “Teófaga incestuosa”, tem relação com o (sem) sentido da hóstia, o comer o corpo de Cristo, o corpo de Deus; e a relação do incesto, faz-se não só com Deus, como pode também aludir ao desejo expresso pelo pai louco e morto. No

entanto, “nem por isso ela irá à sacristia”, não cumprirá ritos que não sejam os seus, garante a sexagenária Hillé, que procura na cegueira e no silêncio, o sentido das coisas. Ela apresenta-se como senhora D, D de Derrelição, conforme a nomeia o companheiro Ehud. E qual seria o sentido da palavra Derrelição?, é a indagação de Hillé, a senhora D.

Em 1991, Agamben escreve um inspirado prefácio para *Res amissa*, de Giorgio Caproni, intitulado *Desapropriata maniera*. Esse texto foi publicado no Brasil sob a organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini que o inclui na apresentação dos poemas de Caproni retirados de *Giorgio Caproni – Tutte le poesie*, de 1999. A publicação em 2011 da Editora UFSC é intitulada *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. O poeta italiano Caproni, apesar de alguns “temas”, como a besta e o Mal e a “coisa perdida”, que sugerem afinidades com os pensamentos que se elaboram na escrita de Hilda Hilst, em nada, ou quase nada, se aproxima da linguagem poética da escritora brasileira. Contudo, alguns pontos do texto de Agamben podem ser evocados para pensar a derrelição, ou a *res delicta*. Para Agamben, a *res amissa*, referindo-se ao poema de Caproni, é a coisa perdida, como um bem perdido, irrecuperável “um bem deixado completamente *ad libitum* do leitor, quem sabe até mesmo identificável, para um crente, com a Graça, visto que existe uma “Graça passível de admissão”, uma “graça amissível”, ou para ficar ainda mais claro, uma graça passível de ser admitida, passível de ser acessada, mas irremediavelmente perdida. E, à parte toda a digressão teológica com Agostinho e Pelágio à qual remete Agamben, cumpre reforçar o caráter inapropriável dessa graça, “um dom tão profundamente infundido na natureza humana”, logo, “resta-lhe incognoscível para sempre” (AGAMBEN, 2011, p. 27). O dom recebido, a graça, é pois, desde o início e para sempre, incognoscível, inacessível. E então Agamben evoca uma tradição moderna da ateologia poética, a qual Caproni chamaria “patoteologia”, que teria como ápice, na obra desses poetas modernos, o seu colapso total, “fugindo para além de qualquer figura familiar do humano e do divino”¹⁸¹. Até esse momento, a análise de Agamben da *res amissa* de Caproni poderia ser aplicada aos textos de Hilda Hilst, sobretudo nessa ideia de patoteologia, que ela chamaria talvez de Teofagia. Engolindo o corpo de Deus, incestuosamente, porém sem lhe sentir o gosto de carne ou sangue, ela desarticula a figura (des)conhecida de Deus, impondo-lhe o epíteto de porco, com o qual coexiste. Poeta e Deus coexistem num mesmo corpo. Segundo Mauss, “ao comer a coisa sagrada onde o deus supostamente

¹⁸¹ Agamben, 2011, p. 28.

reside, o sacrificante o absorve, é possuído por ele” (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 68)

Agamben sugere que o “nascimento” dessa ateologia poética da modernidade deu-se no alvorecer do séc. XIX, com Hölderlin, que ao corrigir os dois últimos versos de um poema, institui um mundo onde o poeta opera na ausência, ou falta de Deus¹⁸².

O que começa aqui (sem remeter, em sentido próprio, a nenhuma tradição, mas ricocheteando – por assim dizer – de poeta em poeta) não é uma nova teologia, mesmo que negativa (que admite o ser puro, sem todas as propriedades reais e as essências), como também não é uma cristologia ateia (encontrável em certa teologia social contemporânea), mas sim a queda sonambúlica do divino e do humano rumo a uma zona incerta, sem mais sujeito, achatada no transcendental, que só pode ser definida pelo eufemismo hölderliniano: “traição de tipo sagrado” (“dessa maneira” – lê-se na *Nota* à tradução do *Édipo* de Sófocles, “o homem esquece de si e do deus e procede, mas de modo sagrado, como um traidor. No limite extremo do sofrimento nada mais existe a não ser as condições do espaço e do tempo”). Isso porque própria da ateologia poética – [quando] comparada a qualquer teologia negativa – é a singular coincidência de niilismo e prática poética, em virtude da qual a poesia se torna laboratório onde todas as figuras conhecidas são desarticuladas, para dar lugar a novas criaturas para-humanas ou subdivinas: o semideus hölderliniano, a marionete de Kleist, o Dionísio de Nietzsche, o anjo e a boneca de Rilke, o Odradek kafkiano, até a “cabeça de medusa” e o

¹⁸² Conforme Agamben (2011, p. 28), o poema *Dichterberuf* (vocação de poeta), teria passado pela seguinte retificação, da primeira versão
 “E de nenhuma dignidade ele [o poeta] precisa, e de nenhuma arma, enquanto o Deus não falta.”

para a segunda versão:

“E não precisa de nenhuma arma, e de nenhuma astúcia, até quando a falta de Deus ajudar.”

“autômato” de Celan e o “traço madreperoláceo do caracol” de Montale.¹⁸³

Aos quais se acrescentariam os multifacetados porco e unicórnio de Hilda Hilst. As diferenças abissais entre a poesia de Caproni e Hilst não serão nem ao menos esboçadas, mas uma delas é muito relevante. Para Agamben, em determinado momento, Caproni põe de lado o *pathos* ateológico e “a memória dos divinos e dos humanos se eclipsa”, deixando a paisagem já livre de figuras, esvaziada. Em Hilst, o espaço vazio é preenchido constantemente de memórias patológicas, a ausência de Deus é gritada todo o tempo, preenchida de mortos e de morte, de desejos insatisfeitos e abandonos expostos. E então Agamben, muito de passagem, passa pelo detalhe mais significativo dessa diferença que marca um ponto definitivo no tipo de abandono ou perda ao qual se entregaria a obra de Hilda Hilst. Ele pondera que a *res amissa* diferiria da “*res derelicta* (que de acordo com os juristas romanos, se torna novamente objeto de propriedade no instante em que alguém a recolhe)”. No dicionário da língua portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, de 1975, lê-se: “Derrelição. [Do lat. *derelictione*.] 1. Abandono; desamparo. 2. *Jur.* Abandono voluntário de coisa móvel, com a intenção de não mais a ter para si.” Ou seja, juntando as duas concepções, a coisa perdida, que em Hilst teria sido abandonada, deve ser em algum momento recolhida, pois abandona-se ao outro, como em sacrifício, “Porque assim é preciso / para que tu vivas”. Nessa derrelição que é sacrifício, reside a síntese da obra de Hilda Hilst e mesmo o germe do que chamou de “Maldição de Potlatch”. Esse duplo aspecto do sacrifício é encontrado desde as explicações de Mauss e Hubert para o sacrifício religioso, um caráter bastante particular de contrapartida.

Em todo sacrifício há um ato de abnegação, já que o sacrificante se priva e se dá. E geralmente essa abnegação lhe é mesmo imposta como um dever, pois o sacrifício nem sempre é facultativo; os deuses o exigem. Deve-se a eles o culto, o serviço, como diz o ritual hebreu; deve-se a eles sua parte, como dizem os hindus. Mas essa abnegação e essa submissão não suprimem um retorno egoísta. Se o sacrificante dá algo de si, ele não se dá: reserva-se prudentemente. Se ele dá, é em parte para receber. O sacrifício apresenta-se assim sob um duplo

¹⁸³ Agamben, op. cit., p. 29.

aspecto. É um ato útil e é uma obrigação. O desprendimento mistura-se ao interesse. Eis por que ele foi frequentemente concebido sob a forma de um contrato. No fundo, talvez não haja sacrifício que não tenha algo de contratual. (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 106)

De qualquer maneira, mais egoísta que altruísta, pretendendo sempre a um retorno e uma transformação em suas escrituras sacrificiais, colocando sua obra como a “dádiva que se excedeu no luxo”, todo esse grande aparato egocêntrico que exige reconhecimento, volta-se para si mesmo, como se soubesse da ineficácia do discurso. O ato útil e a obrigação, na verdade, reduzem-se à praticidade de um cotidiano revestido de coisas de uma falsa e hipócrita simplicidade, revelando a total inutilidade da poesia ou de qualquer filosofia: “Escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizeste (sic) um café, hen?” É o que lhe sugere a voz do marido Ehud, que apesar de morto, está muito mais vivo e muito mais corporificado que a própria Hillé. E narrando seu próprio fluxo dialógico discursivo, Hillé expõe o desperdício de suas emoções desmedidas elaboradas em linguagem poética do não saber, em discursos filosóficos, política, sociologia do futuro: tudo teatro.

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita, ao redor a névoa, abaixo um ronco, ou acima? Águas? Vozes? Naves? Recomponho noites de sofisticações, política, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido ouvindo antes de tudo a si próprio mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, teatro, tudo teatro (HILST, 1982, s/p)

Nessa “labiosidade espumante” dá-se a tentativa de compartilhar ideias sofisticadas de política e deveres, além do incomensurável, a ideia de Deus. A linguagem excede-se no luxo, incomunicável. O pai, que lhe aparece no fluxo vertiginoso de vozes, pergunta: “mas o concerto todo

onde está?”, desmascarando a solidão do que pareceria uma pretensa harmonia orquestrada.

Hillé, a obscena senhora D, tece a trama dos discursos do marido morto, das pessoas da vizinhança que recriminam sua loucura, do pai; dela própria, mulher de diversas máscaras, e de Deus, chamado o Mais, o Todo, o Incomensurável, O Luminoso, O Vívido, O Nome, Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça, todopoderoso, menino louco, ou, em muitas repetidas vezes, Porco Menino, Porco Menino Construtor do Mundo e Menino Porco. Parece não suportar o mundo da separação do sagrado e do profano, como se isso, o corpo, não pudesse compartilhar o mesmo espaço com aquele, o Mais, o Todo. “Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito”¹⁸⁴.

A voz do corpo no marido (ou a voz de seu corpo vivo, às avessas?) então interrompe o fluxo, exercendo sua partilha no sagrado, profanando o etéreo com o corpo profano, demonstrando que mesmo incorpóreo, de onde viria o desejo, senão do corpo? Como Nancy em seu *Corpus* compreendera: “O isto onde se apresenta o Ausente por excelência: nunca o teremos deixado de chamar, convocar, consagrar, interpelar, captar, querer, e querer absolutamente.” (NANCY, 2000, p. 5)

te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, viu? está toda molhada, então Hillé, abre, me abraça, me agrada

Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso.¹⁸⁵

Nancy compreendera, e talvez até mesmo a própria Senhora D, o enredo que se inscrevera nesse “monstro impossível de engolir”, que em vão através dos séculos tentou-se reificar, objetivar e afastar do desejo.

¹⁸⁴ HILST, 1982, s/p.

¹⁸⁵ Ibid.

A angústia, o desejo de ver, de tocar e comer o corpo de Deus, de *ser* esse corpo e de *não ser mais do que isso*, fazem o princípio da (sem-) razão do Ocidente. Subitamente, o corpo, o simplesmente corpo *nunca aí teve lugar, e sobretudo quando aí foi nomeado e convocado*. O corpo, para nós, é sempre sacrificado: hóstia.¹⁸⁶

A obscena senhora D enfrenta a todos com máscaras que fabrica de papelão, abre “a janela nuns urros compassados”, tem máscaras para muitas ocasiões, de “focinhez e espinhos amarelos”, de “ferrugem” e “esterco”, muitas máscaras que usa além de outra, uma “desastrada lembrança de si mesma”, “alguém mulher querendo compreender a penumbra”, um olhar que olha fixamente as caras, “no aquoso das córneas”, “no maldito brilho”. Na casa da porca, como dizem os das cercanias, ela vive no vão da escada a maior parte do tempo, imobilizada, permanece isolada no vão da escada (sem adentrar em toda a simbologia da escada, como acesso de duas vias ao alto e o baixo, como caminho de ascese espiritual ou intelectual, et cetera) ou nas janelas, de onde olha e assusta com suas máscaras a comunidade. Enquanto flui sua voz interior, da própria Hillé, nas divagações em torno de seus fantasmas, as metamorfoses que vai sofrendo antecipam o encontro final com a porca, a Senhora P. Antes da porca, Hillé tem outras metamorfoses, quando fala de sua indisponibilidade no pacto com as gentes, quando fala de sua inadequação à linguagem “deles”. Desdobra-se em búfalo, zebu, girafa, porca acinzentada

Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, de repente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho uns escuros [...]

Se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer o verde sempre, se levanto a cabeça olhos como quem não vê, procuro como

¹⁸⁶ NANCY, 2000, p. 7.

quem não procura, corro se os outros correm
ouvindo a voz do homem he boi he boi [...]

Sendo girafa no vão da escada encolho, franzida
me agacho, sendo girafa te procuro mais perto,
lambadura acontecível isso de Hillé ser muito ao
mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem
descobre o novo, o nojo, o coagulado, e olhando
assim ainda ter o olho adíafano, impermissível,
opaco [...]¹⁸⁷

E diante da vila ela é a porca cinzenta, é como a veem, uma porca
ruiva também, perguntante, diante de outros, “rodeando mesas e cantos,
focinhez de carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do
esconso, do branco luzidio do teu osso”. E como se experimentasse as
máscaras vai se moldadando aos bichos, até esse ajuste que parece ter
acontecido com a porca, a Senhora P, no final da novela.

Clarice Lispector, vinte e dois anos antes, em 1960, publicava em
Laços de família o conto “O Búfalo”. A personagem atormentada pelo
ódio/amor percorre num zoológico muitos animais até achar saciada sua
vontade de ódio, “o ponto mais doente”, “o ponto de ódio”, nos olhos de
um búfalo. Ela percorre as jaulas perscrutando os olhos dos animais, dos
leões que se amam na primavera, da girafa distraída em altura e
distância, do hipopótamo de carne redonda e muda que espera outra
carne redonda e muda, dos macacos felizes como ervas, um deles
trazendo nos olhos a doçura da doença. E nenhum dos animais parecia
lhe dar o que fora buscar, um ódio que limpasse todo o amor e perdão
que guardava mesmo após o abandono e a traição sofrida. Depois do
elefante oriental com seus olhos presos dentro da grande carne herdada,
do camelo dedicado à paciência de um artesanato interno, do quati que
no silêncio de um corpo indagante a olhava, a mulher no jardim
zoológico procurava ainda o próprio ódio, procurava reconhece-lo
naqueles bichos que em nada se assemelhavam ao sentimento que lhe
nascia no ventre, a vontade de matar,

não era o ódio ainda, por enquanto apenas a
vontade atormentada de ódio como um desejo, à
promessa do desabrochamento cruel, um tormento
como de amor, a vontade de ódio se prometendo
sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada

¹⁸⁷ Hilst, op. cit., s/p.

espiritualiza-se na grande esperança.
(LISPECTOR, 1998, p. 131)

Refletindo esse “mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói”, a mulher, apequenada dentro de seu casaco marrom, diante da solidão austera imposta pela indiferença de todos que a cercavam, buscava ainda nos olhos dos animais, buscava dar vasão a tudo que estava preso em seu peito, “que só sabia resignar-se, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar.”¹⁸⁸. Eis que a mulher encontra o búfalo, distante, num cercado de secura e poeira, com seu corpo enegrecido de tranqüila raiva. E então, na troca de olhares entre ela e o búfalo, a mulher o provocava, chamava-o, instigava-o, chegando ao ponto de lhe atirar uma pedra, mas “a pedra rolou inútil”. Com a força “presa entre barras”, sentindo uma “coisa incompreensível e quente”, então finalmente o búfalo volou-se para ela e à distância encarou-a.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ibid, p. 131.

¹⁸⁹ Ibid, p. 135.

Hillé ou a mulher do casaco marrom de Clarice, ou ainda Derrida, nu perante sua gata, trata-se sempre de um olhar os avessos do corpo nos olhos do animal, esse outro nu, de uma nudez sem obscenidade, sem erotismo, uma pura animalidade regida pelas estações, as necessidades e os instintos, a qual seu corpo responde, sem a vestimenta da linguagem, sem os instrumentos do trabalho, da guerra ou de qualquer outra funcionalidade. Como diria a mãe de Hillé, “o olho dos bichos é uma pergunta morta”. O que Derrida chamou desse ponto de vista do animal como um ponto de vista do outro absoluto, é o que se perscruta nos olhos do animal. O evento obsceno de se ver nu visto pelo animal foi o momento epifânico que para Derrida deu o mais contundente pensamento da alteridade absoluta. (DERRIDA, 2006, p. 28). Exposição à surpresa em Derrida, um susto que adquiriu compreensão em Hilda Hilst, “uma coisa como uma alegria sentida na boca” para a mulher do jardim zoológico de Clarice, foi como epifania e poesia que esses textos apresentaram seu encontro com o olhar do animal. A grande incompreensão sentida, que no entanto, adquire um susto de compreensão na epifania do olhar é uma apreensão de algo inominável que poderia se nomear Deus, inaccessível no fundo desse olhar animal.

Je me demande souvent si ce vertige, quant à l'abîme d'un tel “pour voir” au fond des yeux de Dieu, ce n'est pas celui que me prend quand je me sens si nu devant un chat, de face, et quand, croissant alors son regard, j'entends le chat ou Dieu se demander, *me* demander: va-t-il s'adresser à moi?¹⁹⁰

Derrida, muito mais dado ao filosofema, apesar de que nesse texto recorra bastante à liberdade poética, coloca-se perguntas com relação à Gênese ou da terrível narrativa da Gênese, onde foi dado ao homem a prerrogativa de nomear os animais, e passa por quase todas as questões referentes ao pensar o animal, no entanto, o que interessa a essa leitura da epifania do olhar, é quando ele se pergunta se não seria o seu gato, ou o fundo daqueles olhos do gato, seu primeiro espelho, “[...] ce chat ne peut-il aussi être, au fond de ses yeux, mon premier miroir?”¹⁹¹ De qualquer maneira, a melhor contribuição que poderia dar Derrida com esse seu pensar o animal à leitura que se propõe de Hilda Hilst é a seguinte: “[...] la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà

¹⁹⁰ Derrida, 2006, p. 36.

¹⁹¹ Ibid, p. 77.

une thèse, et c'est dont la philosophie, par essence, a dû se priver.”¹⁹² Nessa assertiva, Derrida faz eco às palavras de Bataille, que à sua maneira, também credita o pensar o animal à poesia, [...] la manière correcte d'en parler ne peut être *ouvertement* que poétique, en ce que la poésie ne décrit rien qui ne glisse à l'inconnaissable.”, porque o animal não seria simplesmente uma coisa, nem tampouco nos seria tão fechado e impenetrável se pensado em poesia. E também para Bataille, como para Derrida, é possível encontrar-se refletido em sua profundidade, como o acesso impossível ao outro e à sua própria identidade. “L’animal ouvre devant moi une profondeur qui m’attire et qui m’est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais: c’est la mienne.” (BATAILLE, 1973, p. 29) E essa profundidade, o que escapa à compreensão, seria onde a poesia tem lugar.

Escatologias, os avessos do corpo, os porquês da vida e da morte, o fétido e escondido buraco, caminhos de compreensão que tornaram a poesia de Hilda Hilst essa inclassificável categoria do obsceno, hoje lida, relida e reduzida, o mais das vezes, ao gasto e vicioso círculo de temas, Morte, Deus, Erotismo, Corpo. Hillé dá livre curso à “merdafestança da linguagem” e escancara as escatologias na mais intensa carga de palavras de baixo calão, num outro exercício, simultâneo à “palavrarara”, mais agressivo e nem tão raro, mas sempre devotado ao dispêndio, uma dispendiosa e escatológica comunicação do incomunicável. O comunicar ao corpo a partir do corpo extrapola os limites do bom gosto e da elegância, esses outros desperdícios. “E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila”:

o podre cu de vocês
vossas inimagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro e estupidez
gordas bundas esperando a vez. de quê? de cagar
nas
panelas
sovacos de excremento
buraco de verme no oco dos dentes
o pau do porco
a buceta da vaca
a pata do teu filho cutucando o ranho
as putas cadelas
imundos vadios mijando no muro

¹⁹² Ibid, p. 23.

o pó o pinto o socó o esterco o medo, olha a
 cançãozinha dela,
 olha o rabo da víbora, olha a morte comendo o
 zóio dela, olha o sem sorte, olha o esqueleto
 lambendo o dedo
 o sapo engolindo o dado
 o dado no cu do lago, olha, lá no fundo
 olha o abismo e vê
 eu vejo o homem.¹⁹³

Na ausência de Deus, em toda a iniquidade das palavras, na irreversível morte, na finitude e na decrepitude de um corpo, Hillé/Hilda/Hilde/senhora D/senhora P acaba por se exaurir na animalidade que se revela naquela porca, em sua verdade completamente nua, sua ação decisiva. Para Bataille, “a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua.” O roxo-encarnado no lombo da senhora P, a porca, era o mesmo que há séculos, “eterno em dor”, sem-fim, causado por mergulhos em misérias e solidões, e nenhuma resposta, sem-Deus, persistia em ferida na senhora D. O estado que buscou a obscena senhora D, Hillé, nesta metamorfose é “um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo” (BATAILLE, 2004, p. 29).

Tento sair da minha pulverescência, e olho
 longamente a Senhora P. Me olha. É parda,
 soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um
 rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar
 muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os
 ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este
 rombo me lembra minha própria ferida, espessa
 funda ferida da vida.

Logo na página seguinte, a senhora D, Hillé, através deste olhar, conclui sua metamorfose:

os olhos um aquoso de incompreensão e de
 doçura, um sem-Deus sem-Deus hifenizado
 sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto
 do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-

¹⁹³Hilst, op. cit., s/p.

fim, sem-fim nosso existir sem-Deus. E me vem
que só posso entender a senhora P, sendo-a.¹⁹⁴

Como se respondesse à pergunta que ela mesma se fez em determinado momento do fluxo, se iria suportar “a bestialidade do século”, as “mil perguntas mortas”, o “reservatório de dejetos” que guardava no peito, “as inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, além do caminhar nítido para a morte e “o vaidosogesto sempre suspenso em ânsia” para alcançar o Menino-Porco, ela compreende que só pode acessar a alteridade absoluta do outro, sendo ela mesma aquela porca. A morte e a metamorfose de Hillé são então narradas por uma outra voz, que não a sua.

incrível o sol de hoje e ela morrendo
à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco
na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?
até amanhã, disseram
estranho, os cães ficam todos ao redor, eles sabem
sabem sim, os cães de Hillé sabem
como todos os cães
não
olha, até a porca vem vindo
a senhora P. é esse o nome que Hillé deu à porca
Hillé era turva, não?
um susto que adquiriu compreensão.
que cê disse, menino?
o que você ouviu: um susto que adquiriu
compressão.
isso era Hillé
Ahn. Cê é daqui, menino?
eu moro longe. Mas conheci Hillé muito bem.
Como cê chama?
me chamam de Porco-Menino.
Por quê?
Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente
também.
Ahn.

*Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos
atoleimados.*

Casa do Sol, 04 de Setembro de 1981.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibid.

Inadequada à bestialidade do século, ou a ele aderindo, coexistindo com a besta, Hilda Hilst suturou-lhe vértebras com seu sangue em sacrifício. A figura da besta que Badiou desloca intempestivamente do poema de Mandelstam é o século, o “século é uma besta”, o de Mandelstam e o de Hilst, como também de Bataille, de Clarice Lispector, de Derrida, ou antes deles, Nietzsche, um século em que “o conhecimento deve tornar-se a intuição do valor orgânico das coisas” (BADIOU, 2007, p. 30). Por essa visão orgânica que se fez urgente entre alguns dos pensadores desse século bestial optou Hilda Hilst pela figura abjeta do porco, o olhar sobre o porco, o olhar do porco, e o abjeto e o sintoma captados nesses olhares, caminhos literários por onde se engendraram o “vitalismo orgânico” ao qual se referiu Badiou, um vitalismo (a besta poderosa) e um voluntarismo (manter-se diante dela) exigidos como caminho de comunicação, co-pertencimento e co-existência. Pois, como preconizado por Badiou, “Olhar fixamente o século-besta exige capacidade subjetiva muito superior à de quem simplesmente caminha com sua época.” E mais à frente: “A essência do século-besta é a vida, mas uma vida que vomita o sangue e a morte”.

¹⁹⁵Ibid.

8. A CONTRAPARTIDA DA HIPERMORALIDADE – À GUIA DE CONCLUSÃO

O que é risível é a submissão à evidência do sentido, à força deste imperativo: que haja sentido, que nada esteja perdido definitivamente pela morte, que esta receba ainda a significação de “negatividade abstrata”, que o trabalho seja sempre possível, trabalho que, ao protelar a fruição, confere sentido, seriedade e verdade à colocação em jogo. Essa submissão é a essência e o elemento da filosofia, da ontológica hegeliana. O cômico absoluto é a angústia diante do dispêndio, a fundo perdido, diante do sacrifício absoluto do sentido: sem volta e sem reserva.

(Jacques Derrida, 1967)

Esse capítulo seguirá a partir do que Georges Bataille designou como “hipermoralidade” ou “supermoralidade”¹⁹⁶ no livro publicado já na sua fase mais madura, em 1957, *A literatura e o mal*. Há um exemplar desse livro na biblioteca de Hilda Hilst com grifos e anotações, marginálias bastante significativas para a leitura de uma hipermoralidade engendrada em sua literatura. O que se propõe como início para o desenvolvimento desse capítulo consta já no prefácio do livro de Bataille, do qual alguns trechos serão aqui transcritos no *fac simile* das páginas grifadas do exemplar da biblioteca¹⁹⁷ de Hilda Hilst.

¹⁹⁶ Dependendo da publicação e da tradução, a expressão francesa *hypermorale* recebeu as traduções de hipermoral ou de supermoral, como é o caso do exemplar que consta na biblioteca da Casa do Sol, de H.H., de 1957, da Editora Ulisseia, Lisboa, com tradução de Antônio Borges Coelho. No entanto, será utilizada aqui para análise das questões abordadas a versão de Suely Bastos, na publicação da L&PM: Porto Alegre, de 1989.

¹⁹⁷ Constam ainda hoje em sua biblioteca, os seguintes exemplares de obras de Georges Bataille: além de *A literatura e o mal*. Lisboa/Portugal: Ed. Ulisseia, 1957; *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975; *História de ratos*. 2.ed. Lisboa/Portugal: Niemo, 1988; *O abade c*. Lisboa/Portugal: Contexto, 1982; *O azul do céu*. São Paulo: Brasiliense, 1957; *O erotismo*. 3.ed. Lisboa/Portugal: Antígona, 1988 e *Minha mãe*., São Paulo: Brasiliense, 1985.

Figura 15 - Página do livro *A literatura e o mal*, em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.

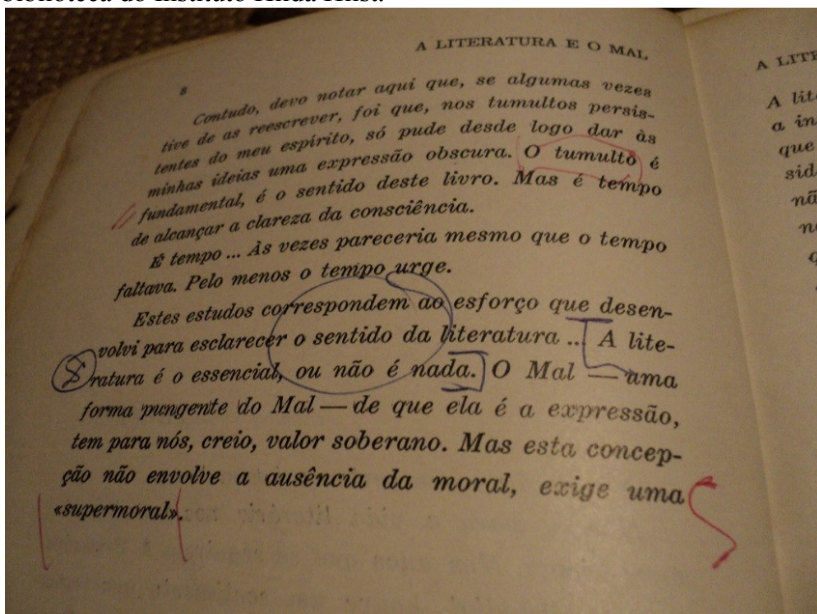
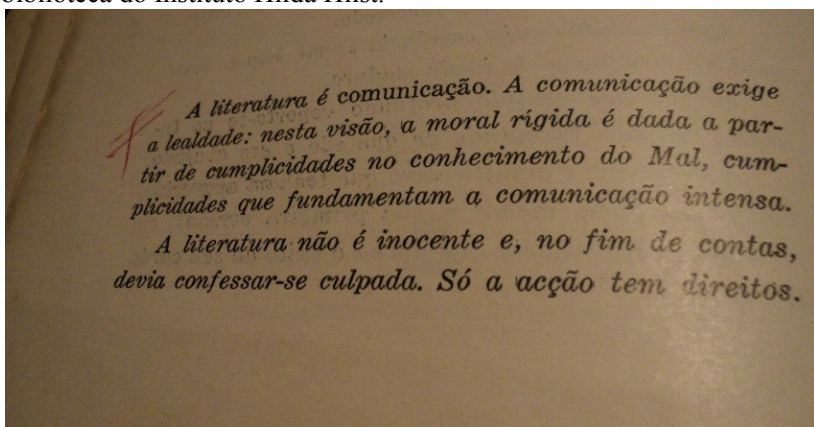


Figura 16 - Página do livro *A literatura e o mal*, em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.



Fonte: Essas fotos, bem como todas as outras que seguem, foram feitas pelo pesquisador Rubens da Cunha no dia 9 de outubro, na Casa do Sol, residência de Hilda Hilst mantida aberta a estudantes e artistas por seus herdeiros.

No mesmo ano em que é lançado em um único volume os ensaios de Bataille que compõem *A literatura e o mal*, de 1957, Mircea Eliade publica *O sagrado e o profano*. Trata-se aqui, antes de tudo, de uma experiência religiosa, no sentido que para Bataille estaria subentendido o compartilhar uma experiência interior exposta numa escrita que reivindica um conhecimento do Mal.

No pensamento de Eliade, se o homem moderno dessacralizou seu mundo e assume sua existência profana, o homem religioso deseja profundamente *ser*, participar da *realidade*, saturar-se de poder (ELIADE, *O sagrado e o profano*. 2008, p. 19). Não serão aqui analisados os conceitos e meandros das religiões nas pesquisas desenvolvidas por Eliade em torno do profano e do sagrado, mas pela aproximação das publicações de ambos os autores e pelo fato do próprio Bataille citar Eliade n’*A literatura e o mal*, cumpre estabelecer algumas diferenças. Para Eliade, o homem religioso é “sedento de ser”, uma sede ontológica o impele a situar-se no “coração do real”, ou no “Centro do Mundo”, onde há possibilidade de comunicação com Deus. Esse *homo religiosus* acreditaria numa realidade absoluta, o que Eliade chamaria de *o sagrado*, que santifica esse mundo e o torna real. Por outro lado, o homem moderno a-religioso

assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem *faz-se* a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus. [...] Mas o homem a-religioso descende do *homo religiosus* e, queira ou não, é também obra deste, constituiu-se a partir das situações assumidas por seus antepassados. Em suma, ele é o resultado de um processo de dessacralização. (ELIADE, 2008, p. 165)

Como fazer um contraponto deste homem moderno descendente do homem religioso de Eliade com a cumplicidade no Mal desses autores que se reúnem numa “conjuração sagrada”? A conjuração, já esboçada anos antes, na comunidade impossível da *Acéphale* (dos autores da literatura e o mal e também daqueles que se propuseram à *Acéphale*, Georges Ambrosino, Pierre Klossovski, André Masson, Roger Caillois, Jean Wahl, ect., além daquele a quem se propôs uma “reparação”, Nietzsche), incluindo-se o próprio Bataille, ganhou de seu fundador a seguinte sentença: “SOMOS FERROZMENTE RELIGIOSOS e, na medida em que nossa existência é a condenação de tudo o que é reconhecido hoje, uma exigência interior quer que sejamos igualmente imperiosos.” (BATAILLE, 2013, s/p.). Nessa conjuração ou conversão, a soberania remete à condenação do já reconhecido ou já estabelecido, e à entrega ao êxtase, à desindividuação ou à obscenidade do momento presente, enquanto renúncia ao porvir e a tudo que poderia sugerir um projeto. Essa comunidade dos sem comunidade não poderia ser vista como o homem moderno ou o homem religioso de Eliade, pois esse homem moderno, que não é tão somente a-religioso, porque deve ser “ferozmente religioso”, não aceita constituir-se a partir de seus antepassados, ao contrário, ele se constitui a partir da destruição, à “condenação de tudo o que é reconhecido hoje”. E, se ligada à desindividuação e ao êxtase, a soberania não deseja profundamente *ser*, como o queria Eliade para seu homem religioso. Evidentemente não há aqui o intuito de colocar em dúvida as ideias desse estudioso erudito das religiões, mas antes, o que se propõe é delimitar esses termos, do sagrado e do profano, numa leitura que responda às ideias em torno do que se pensou uma comunidade na cumplicidade com o Mal e com o obsceno. Portanto, a partir dessa leitura, os dados históricos de Eliade estariam condenados a uma “reparação”, a uma releitura. Também não se trata de uma proposta tão ampla, cabe esclarecer que alguns pontos apenas serão elucidados para maior compreensão da literatura de Hilda Hilst inserida nessa literatura do Mal e na fundação de uma suposta hipermoralidade.

Trata-se, antes, de um outro percurso, do ser ao nada, uma escrita que se endereça da significação à ausência, à impossibilidade estampada na linguagem e pela linguagem. A questão do real seria deslocada para uma outra leitura, mais lacaniana. Pois, segundo afirma Badiou (2007, p. 39), “Lacan viu muito bem que a experiência do real é sempre em parte experiência do horror”. Se para Eliade o “coração do real” toca num ser

definido ontologicamente, para Lacan¹⁹⁸, o real é o “*troumático*”, esse buraco por onde irrompe o trauma, “algo que resiste ao simbólico, que não é em absoluto um significante” (FOSTER, 2014, p. 131). Esse trauma irrompe como repetição do sintoma, um retorno ao simbólico que demonstra apenas a impossibilidade de apreende-lo, para derrubar nossas convicções e apresentar-se como sintoma de um trauma. Tratar-se-ia portanto do Real lacaniano que define a *tiquê* como um dos modos da repetição, “apresentado na forma do que nele há de *inassimilável* – na forma de trauma” (LACAN, 1993, p. 57). O “retorno do real”, de Foster, portanto, é diferente do “coração do real” de Eliade, um real, como sintoma ou trauma, que teria sido comungado por essa conjuração sagrada. E o sagrado conspirado por essa comunidade dos sem comunidade é aquele estabelecido por Bataille: “Le sacré est vraiment la déréluction dans un monde tout entier marqué par le signe de l’impossibilité” (BATAILLE, *Note sur Sade*. In: Folha 22, Envelope 14, Caixa 1 – Biblioteca Nacional da França, Manuscritos de Georges Bataille).

Antes da análise que aqui se propõe a investigar as relações entre as páginas grifadas por Hilda Hilst d’*A literatura e o Mal* e o que se chama de hipermoralidade como contrapartida ao sacrifício de sua escrita, é válido que se faça uma espécie de preâmbulo com Hal Foster e o que chamou de retorno do real em texto de mesmo nome lançado em 1996, deslocadas as proposições da leitura de Foster do real traumático de Andy Warhol para o que aqui se presume como o real em Hilda Hilst ou em Georges Bataille. Vale lembrar porém que a leitura de Foster é também um deslocamento, pois Lacan e sua teoria do trauma está muito mais associado ao surrealismo que à pop art, embora Foster afirme fazer uma leitura surrealista de Warhol, e que a pop art, segundo sua visão, “é relacionada ao surrealismo como um realismo traumático.” (FOSTER, 2014, p. 128).

À parte as diferenças entre Bataille e Breton quanto ao “*subrealismo*” ou o surrealismo, quanto ao “baixo materialista” e o “alto idealista”, o que Foster indica como leitura do real no “surrealismo de Bataille”, é a característica de sua escrita ou de seu pensamento que faz irromper o (real) que está embaixo.

¹⁹⁸ Hal Foster analisa a obra de Andy Warhol – mais especificamente, as imagens de *Death in America*, produzidas no começo dos anos 60, e que teriam inaugurado a genealogia pop - a partir da teoria na qual Jacques Lacan, nessa mesma década de 60, buscava definir o real em termos de trauma, sobretudo, no seminário intitulado “O inconsciente e a repetição”, de 1964.

O meu tipo de surrealismo também tem a ver com o *sub*, mas no sentido do real que está embaixo, que esse surrealismo procura escoar, deixar irromper, como que por acaso (o que mais uma vez, é o modo de aparecimento da repetição).¹⁹⁹

Esse outro “modo de aparecimento da repetição” é o que Lacan designava sob o nome de *autômaton*, e que Foster atribui a Bataille, por exemplo, “a repetição do sintoma como significante”, ou seja, pelo abjeto, Bataille deixaria com que o real, ou o trauma, viessem à tona. É a partir da leitura que Lacan empreende dos escritos de Freud, como por exemplo o texto de 1920, *Além do princípio do prazer*, que se estabelecem dois tipos de repetição, ou modos de repetição, *tiquê* e *autômaton*, com referência aos termos freudianos *Wiederholung* e *Wiederkehr*. Foster sintetiza os termos da seguinte maneira:

O primeiro termo é a repetição do reprimido como sintoma ou significante, que Lacan denomina *autômaton*, também em alusão a Aristóteles. O segundo é o retorno discutido anteriormente: o retorno de um encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é em absoluto um significante que, como já mencionei, Lacan chama de *tiquê*. O primeiro, a repetição do sintoma, pode conter ou encobrir o segundo, o retorno do real traumático, que, desse modo, existe além do *autômaton* dos sintomas, além da “insistência dos signos”, e mesmo além do princípio de prazer.²⁰⁰

Na obra *A literatura e o Mal*, onde se reúnem diversos artigos publicados anteriormente na revista *Critique*, o autor anuncia no prefácio a revolução literária liderada por uma geração em cuja bandeira poderia ser escrita a frase “A literatura é o essencial ou não é nada” (BATAILLE, 1989, p. 9). Os protagonistas desta revolução anunciada por Bataille, “sufocada”, ou fracassada, revelam um valor soberano e a exigência de uma hipermoral, onde a comunicação é inerente à literatura sob a imposição de uma moral rigorosa. A comunicação intensa

¹⁹⁹Foster, 2014, p. 138.

²⁰⁰Ibid, p. 132.

estabelecida a partir das obras de Emily Brontë, Baudelaire, Genet, William Blake e Kafka, para citar alguns dos eleitos de Bataille, dá-se numa relação de cumplicidade no conhecimento do Mal. E pode-se dizer que se trata de uma elaborada e resistente repetição do trauma, a persistência do amor da personagem Catherine por Heathcliff, de *Wuthering Heights*, de Brontë, que deseja a repetição de toda a experiência da “selvageria da infância” na liberdade da charneca; a obsessão de Baudelaire em contradizer “o valor ordenado pela preocupação da duração” e a repetição do baixo, da morte e da decrepitude n’*As Flores do Mal* na captura impossível do instante; a obsessão de Jean Genet da “dignidade real” na repetição de toda a humilhação, todo homoerotismo e toda abjeção a qual se entregam seus personagens; a repetição da dor e da sevícia, do vício, da busca de satisfação nunca atingida do Marquês de Sade; a repetição sufocante do procedimento burocrático na engrenagem sistemática em Kafka, onde os personagens não tinham lugar, nem mesmo na metamorfose, apenas para citar alguns dos exemplos entre essa comunidade de cumplicidade no Mal e a quem Bataille pensava como portadores de “uma moral rigorosa”, a partir da qual se poderia estabelecer uma “comunicação intensa”.²⁰¹

Com certeza, entre estes autores fundadores de uma hipermoral, poderia estar o nome de Hilda Hilst e obviamente, o do próprio Bataille. Implicada nessa hipermoral, estava o compromisso de comunicar, como se à literatura fosse imanente todo o risco e todo o perigo que essa comunicação revela na transgressão moral do desejo de comunicar “o mal como um canto”. Mal, entenda-se, todo cinismo da nudez, todas as mazelas e os desejos de gasto sem utilidade, toda atitude contrária às reservas que visam ao futuro, ao projeto, ao trabalho e ao mundo racional dos cálculos.

²⁰¹ Bataille, 1989, p. 10.

Figura 17 - Página do livro *A literatura e o mal*, em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.

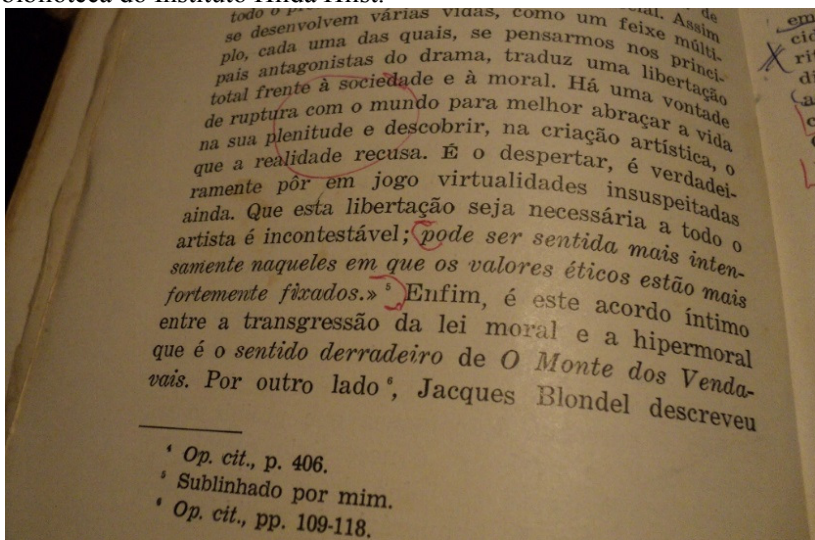


Figura 18 - Página do livro *A literatura e o mal*, em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.

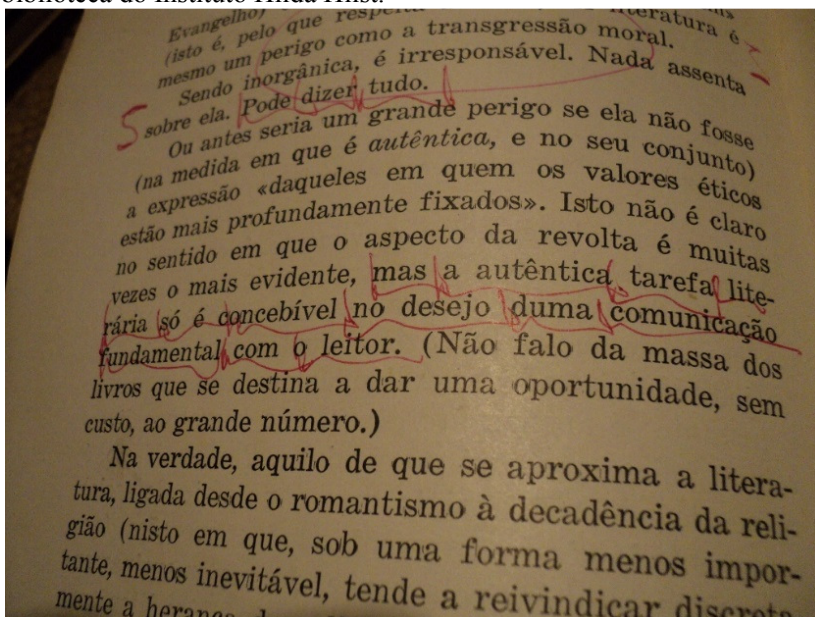
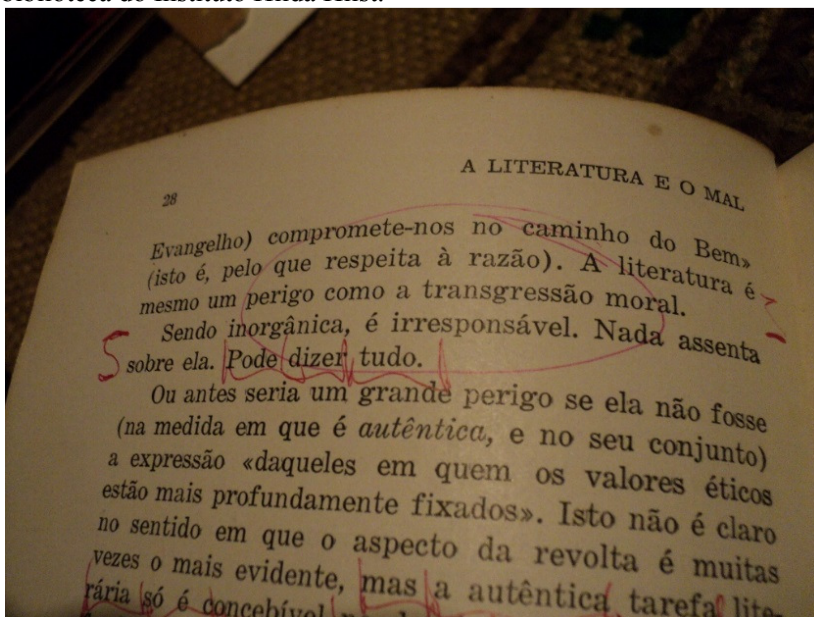


Figura 19 - Página do livro *A literatura e o mal*, em exemplar da biblioteca do Instituto Hilda Hilst.



Por fim, a hipermoral á qual se referia Bataille, seguida pela literatura de Hilda Hilst, “está na origem do desafio à moral”, “há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa”, conforme estabelece o ensaio sobre *Wuthering Heights*, e como pode-se constatar, atentamente lido e grifado por Hilst. Nessa intensidade de preceitos sobre o mal e a moral, como não pensar numa relação de autoridade? Como não compreender nesse desafio à moral uma predisposição a uma soberania que garante lugar a uma plenitude onde a criação artística “ditaria” uma outra realidade, o despertar “de virtualidades ainda insuspeitadas”? No “acordo íntimo da transgressão da lei moral e da hipermoralidade”²⁰², reside um projeto, uma proposição, ainda que exposta ao risco permanente do fracasso. Seriam todos então supostamente soberanos na medida em que prevalecesse o “universo contendo o Mal como um canto”, como o Osmo de Hilda Hilst devaneava, ou em que imperasse “a tragédia como signo do

²⁰² Bataille, op. cit., p. 20.

encantamento”, conforme Bataille? O que fazer com esse real que irrompe como trauma e sintoma do vazio quando seus próprios “reveladores” se confessam culpados e impotentes? São perguntas irrespondíveis, mas que revelam fissuras nas concepções ora cínicas, ora “religiosas”, ora enredadas, desses autores e sua hipermoral, embora em sua defesa, Bataille reafirme, indefinidamente, a irreponsabilidade da literatura e Hilda Hilst anuncie desde sempre seu fracasso e dispêndio. Nos limites da razão, no susto que adquiriu compreensão, na obscena lucidez, esse mal irrompe, como uma vida ligada essencialmente ao conhecimento e à repetição de uma subordinação à morte, um mundo da expiação e do escárnio, por onde escapa a soberania desse ser que se submete.

A parte maldita foi o legado hilstiano que hoje deve ser lido sob o signo do *potlatch*, considerando nessa “maldição” toda relação com uma transcendência fracassada, um dispêndio inglório, uma comunicação impossível, uma autoridade mascarada de renúncia e a implacável derrota que se traduz numa literatura ainda dada ao espetáculo e não lida com os olhos do contemporâneo.

O princípio da perda da literatura de Hilda Hilst é vinculado ao desejo da glória e da honra, exige uma contrapartida, elabora-se na perda, e pela perda desmesurada, funda uma hipermoralidade do fracasso. A “riqueza” de sua escrita, “o ouro de dentro”, “excedeu-se no luxo”, e fez com que a escritora brasileira estivesse muito mais em consonância com os pensamentos do francês Georges Bataille do que com seus pares brasileiros; fez com que sua comunicação com o outro realmente se estabelecesse em vias de destruição, sem qualquer comunidade, sem contrapartida possível. A literatura de Hilda Hilst, no Brasil, exerceu e ainda exerce seu “poder de perda”. E assim é possível compreender o que a poeta, enigmaticamente, deixou no “poema manifesto” como uma “maldição”, mas também como condição prévia de sua única e inconfessável realidade.

As consequências na ordem da aquisição são apenas o resultado não desejado – pelo menos na medida em que os impulsos que comandam a operação permaneceram primitivos – de um processo dirigido em um sentido contrário: “O ideal, indica Mauss, seria dar um *potlatch* e que ele não fosse retribuído.” Esse ideal é realizado por certas destruições para as quais o costume não conhece contrapartida possível. Por outro lado, sendo os frutos do *potlatch*, por assim dizer,

previamente empenhados em um *potlatch* novo, o princípio arcaico da riqueza é colocado em evidência sem qualquer das atenuações que resultam da avareza desenvolvida em estádios posteriores: a riqueza aparece como aquisição enquanto um poder é caracterizado como poder de perder. É somente pela perda que a glória e a honra lhe são vinculados. (BATAILLE, 1975, p. 36)

Na ideia do *potlatch* primitivo e das sociedades arcaicas, a partir das pesquisas de Mauss e demais variações sobre o tema, reside implícito toda uma gama de ambivalências e ambiguidades que não são ignoradas, mas por outro lado, servem a esta análise dos textos de Hilda Hilst apenas no que tange à leitura que se deseja efetuar sobre o seu entendimento do *potlatch*, aplicado à sua obra, como vítima da maldição que se lhe aplica na sociedade, mas também como soberania que impõe o gasto e a destruição de sua riqueza. Nessa ambivalência do *potlatch*, bem como no deslocamento transhistórico para a modernidade, o escritor referenciado e reverenciado por Hilst, Ernet Becker, em texto publicado em 1968, apresenta uma leitura bastante elucidativa do *potlatch* histórico. Perfazendo o caminho desde as sociedades arcaicas, passando pelo que chamou de *potlatch* romano do pão e circo para o povo, onde legiões de escravos e leões alimentavam a sanha da destruição e do sacrifício, até o *potlatch* moderno da sociedade comercial industrial de consumo.

Al *potlatch* romano lo siguió el intento medieval de infundir responsabilidad social y altruismo a la sociedad comunal feudal tiránica; pero no hubo una síntesis real, y después del de la sociedad medieval se celebró el *potlatch* del Renacimiento, y los *potlatch* reales de la monarquías europeas; finalmente apareció el gran *potlatch* moderno de la sociedad comercial industrial de consumo (cf. Dorfman, 1934). Este último se parece más al *potlatch* de masas en el sentido comunitario original primitivo de la idea. ¿Ha actuado la historia en ciclos? No, el parecido sólo es formal y exterior; se semeja en el ritmo y en la extensión de la distribución. El moderno *potlatch* de masas trata desesperadamente de recobrar el sentimiento básico del valor humano

de que gozaba el primitivo, pero ha fracasado. Como señalamos en otra parte, ha fracasado porque el sentimiento básico del valor humano puede conseguir-se *haciendo*, y no sólo *poseyendo*. El moderno *potlatch* de masas es mecánico, estéril, y no tiene relación con una estructura de valores transcendentales. (BECKER, 1993, p. 337)

Na relação ambígua de Hilda Hilst, como donatária e vítima do *potlatch*, cabe-lhe bem o epíteto último, o de vítima, como “excedente retirado da massa da riqueza *útil*.” Lembrando que esse excedente só pode ser retirado e abandonado à violência, só pode ser destruído, não pode ser dado ao consumo, a *parte maldita* e sua condição: “a maldição arranca-a à *ordem das coisas*; torna reconhecível seu rosto, que irradia, a partir de então, a intimidade, a angústia, a profundidade dos seres vivos”.²⁰³ Com certeza, trata-se da Hilda Hilst vitimizada e lida como espetáculo, que no entanto, só pode ser consumida a partir de sua espetacularização. “O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus. / Tentou na palavra o extremo-tudo / E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. / A infância / Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura. / A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito / Tempo-Nada na página.” Por outro lado, soberana, a poeta impôs sua riqueza com a agressão e o dispêndio máximo que poderia exercer na escrita para “humilhar, desafiar, obrigar” o leitor, editor, crítico ou quem quer que a lesse, inclusive o medíocre leitor das crônicas dominicais. “Depois, transgressor metalescente de percursos / Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra. / Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.” E, outra vez vítima, o jogo invertido lhe revela a face da usura, porque é “preciso que ele (*o donatário*) satisfaça à obrigação contratada ao aceitar”, mas no entanto, advém um novo *potlatch*, o da ganância e do lucro. Ao que a escritora responde então com sua obra obscena, a começar pelo mais obsceno de todos os seus textos, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* com todo seu feroz ataque à hipocrisia do equilíbrio familiar, aos programas infantis veiculados na tv (com especial menção ao programa Xuxa, da Rede Globo), à relação entre escritor e editor, às relações sexuais e conjugais, etc. A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo. / O Caderno Rosa é apenas resíduo de um ‘Potlatch’. / E hoje, repetindo Bataille: “Sinto-me livre para fracassar”. (HILST, Hilda. 1989, contracapa de *Amavisse*).

²⁰³ Bataille, op. cit., p. 98.

Sem que no entanto seja esquecida, no caso de Hilda Hilst, a exigência, a obrigação, a contrapartida, pois “a riqueza efetuada no *potlatch* - no consumo por outrem – só tem existência de fato na medida em que o outro é modificado pelo consumo”. Sendo esse consumo uma impossibilidade, no caso dessa dádiva que “excedeu-se no luxo”, resta-lhe o poder “que se adquire pelo fato de perder”²⁰⁴. Ciente desde o início que todo o “benefício” ou “malefício” de sua obra não corresponderá de forma alguma ao “desejo do ganho”, Hilda Hilst repete Bataille em sua liberdade de fracassar, pois a literatura não tem responsabilidade sobre nada, embora, deseje comunicar e obrigue nessa tentativa falha.

Esse compromisso efetuado em nossa natureza anuncia esses encadeamentos de engodos e de passos em falso, de ciladas, de explorações e de furores que ordenam através dos tempos o aparente destino da história. O homem se encontra necessariamente em uma miragem, sua reflexão o mistifica, enquanto ele se obstina em apreender o inapreensível, em empregar como utensílios arrebatamentos de ódio desenfreado. A *posição* onde a perda é mudada em aquisição, corresponde à atividade da inteligência, que reduz os objetos de pensamento a *coisas*. Com efeito, a contradição do *potlatch*, não se revela apenas em toda a história, mas também, mais profundamente, nas operações de pensamento. É que geralmente, no sacrifício ou no *potlatch*, na ação (na história) ou na contemplação (no pensamento), o que procuramos é sempre essa sombra – que por definição não poderíamos apreender – que em vão chamamos de poesia, de profundidade ou de intimidade da paixão. Somos enganados necessariamente, visto que queremos *apreender* essa sombra. [...] O problema último do saber é o mesmo que do consumo. Ninguém pode ao mesmo tempo conhecer e não ser destruído, ninguém pode ao mesmo tempo consumir a riqueza e aumentá-la.²⁰⁵

²⁰⁴ Ibid, p. 107.

²⁰⁵ Ibid, p. 111.

A essa escrita dispendiosa e dada ao sacrifício, une-se a escrita cínica de Hilda Hilst, porque “o sublime se torna inútil quando o ridículo não o ajuda a por os pés no chão”, como diria o filósofo contemporâneo Peter Sloterdijk em sua *Crítica da razão cínica*, escrito em 1983, onde traça as inúmeras vertentes do que chama “Esclarecimento” e desmascara suas pretensas verdades. A começar seus “desmascaramentos”, Sloterdijk traz à contemporaneidade o *kynikos*, desde Diógenes, o “patriarca do tipo” (SLOTERDIJK, 2012, p. 31). E se Foucault fala dos “modos de dizer a verdade” dos cínicos, o alemão investe numa leitura mais cínica desses (falsos) modos de dizer. Para ele, o cinismo se mostra com verdades nuas, “que mantêm algo falso no modo como são expostas”. Ao mesmo tempo, não nega o pensamento necessário desse cinismo, esse querer “aceder à verdade nua”, que misturado ao sexismo e à “objetividade” e psicologismo, permite acessar a “atmosfera na superestrutura do Ocidente”, “uma atmosfera de crepúsculo, boa para corujas e para a filosofia”.²⁰⁶

As análises e considerações de Sloterdijk acerca das máscaras e discursos cínicos vão muito além, e obviamente não serão relacionadas nesta tese. Há, porém, um liame interessante a ser buscado nessa figura de um miserável e despossuído que reviveria o *potlatch* hoje, de acordo com Bataille²⁰⁷ e o cínico moderno, melancólico e burguês do alemão. É pertinente tocar nesse ponto de ligação porque ele remete a um último texto de Hilda Hilst, que finaliza também as análises propostas nesta tese. Além do cínico mendigo e imobilizado no corpo e em sua condição social, que encarnam muitos dos personagens hilstianos, como a grande maioria dos personagens de Beckett, *Com meus olhos de cão*, texto de Hilda Hilst publicado em 1986, apresenta um personagem ainda mais atual, um outro tipo de neocínico. Trata-se desta vez de um matemático cansado do sistema, corroído por dúvidas e por epifanias poéticas, e que enlouquece à medida em que desenrola a trama, numa sobreposição de histórias que confundem, como se a própria linguagem estivesse comprometida com a esquizofrenia do professor de matemática Amós

²⁰⁶ Sloterdijk, 2012, p. 26.

²⁰⁷ Conforme Bataille, “A sociedade atual [...] é uma imensa fraude, onde essa verdade da riqueza é transferida sorrateiramente para a miséria. O verdadeiro luxo e o profundo *potlatch* de nossa época cabem ao miserável, àquele que se estende sobre a terra e despreza. Um lixo autêntico exige um desprezo total pelas riquezas, a sombria indiferença de quem recusa o trabalho e faz de sua vida, por um lado, um esplendor infinitamente arruinado e, por outro, um insulto silencioso à laboriosa mentira dos ricos”. (BATAILLE, *A parte maldita*. 1975, p. 114)

Kéres. “Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-me àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso.” (HILST. 1986, p. 13), é assim que começa a saga do matemático de 48 anos.

Pára o carro no alto da colina e vê o edifício da Universidade. “Prostíbulo Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam.”²⁰⁸ Sloterdijk pondera sobre o cinismo moderno, ou o “cínico do presente”, e de um cinismo difuso a partir dessa figura melancólica e vitimada pelo sistema que se apresenta sem saída e sem Deus no mundo de trabalho e funcionalidade, cálculo e aparências. O cinismo está dos dois lados, como “uma superfície de gelo ancorada no riso”.

Psicologicamente, o cínico do presente deixa-se compreender como um caso limite de melancolia, que mantém seus sintomas depressivos sob controle e, em certa medida, pode permanecer apto para o trabalho. Sim, é isso que importa ao cinismo moderno: a capacidade de trabalho de seus representantes – apesar de tudo, mesmo depois de tudo. Há muito os postos-chaves da sociedade pertencem ao cinismo difuso, em diretorias, parlamentos, conselhos, gerências, leitorados, consultórios, faculdades, chancelarias e redações. Certa amargura refinada acompanha seu agir. Pois cínicos não são bobos, e olham para o nada e novamente para o nada a que tudo conduz. Entretanto, seu aparato psíquico é suficientemente elástico para integrar em si, como fator de sobrevivência, a dúvida perene acerca da própria atividade. Sabem o que fazem, mas o fazem porque ramificações objetivas e os impulsos de autoconservação a curto prazo falam a mesma língua e lhes dizem que, se assim é, assim deveriam ser. Dizem-lhes também que, de qualquer maneira, ainda que eles não fizessem, outros o fariam, talvez pior. Desse modo, o novo cinismo integrado tem frequentemente o sentimento compreensível de ser vítima e fazer sacrifícios.²⁰⁹

²⁰⁸Hilst, 1986, p. 13.

²⁰⁹Sloterdijk, op. cit., p. 33.

Amós, o professor, dialoga cinicamente com um diretor ainda mais cínico. Tudo lhe parece um grande engodo e já não consegue permanecer simplesmente vivendo dentro das convenções cínicas, filhos e casamento, trabalho, emprego, salário. Só para constar, no trecho que segue apresenta-se mais uma vez a intratextualidade, em Osmo que irrompe no texto, desde dezesseis anos antes, e surge no pensamento de Amós, o matemático, numa elucubração em tudo cínica. Sua mulher, Amanda, com seu “extenso discurso”, faz com que rememore as futilidades das mulheres de Osmo.

Vem cá, Amanda. Não vem. O discurso é extenso. Ficaram-me alguns trechos: jantar, casa de amigos, restaurantes, dançar às vezes por que não. Amanda entediada. Os braços continuam sua batalha aérea, Dançar. Lembro-me de Osmo, um amigo de quem? Não sei bem, sei que matou uma ou duas mulheres por causa dessa mania de dançar. Ele enredado com Deus, nos abismos, (era filósofo) e elas querendo dançar. [...] O que são sentimentos afinal? Como é que vão-se embora assim sem um fio de vestígios? Alguma vez estiveram ali? Afinal tudo deixa um certo rasto. Na morte ossos, depois cinzas. Vestígios na urna.²¹⁰

Nas idas e vindas de monólogos interiores, fluxos de consciência, diálogos, poemas e toda sorte de gastos, Amós é condenado à morte, escapa ileso, depois de uma tempestade de areia e outros acontecimentos bizarros. Havia sido condenado à forca por tentativa de suicídio, “justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo”. Irrompe o poema, de repente, após Amós ter escapado da morte, caminhando e pensando: “Em direção a quê?”

Pensar o grande desconforto
De te sentir aqui, no nojo, no excremento.
Pensar-me a mim, também cadeia do teu corpo
Estendido nas negras ramas desta noite.

Pensar que te pensei clarão e arrozais. Semente.

²¹⁰Hilst, op. cit., p. 19.

E agudas tintas
Retornando às paredes roídas. E que pensei em ti
Como se só te visse
No abismo encarnado de vidas infinitas.

E descobrir que os teus meios
São iguais aos passos
Dos embriagados.
Que há velhice e morte
Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:
Animais do teu pasto.²¹¹

Amós não escapa à morte até o fim do curto texto, mesmo após muitas agressões, condenação por enforcamento e tentativa de assassinato, o matemático, “vazio de bens” e “pleno de absurdo” é levado à morte por uma profusão de perguntas que crescem como cubos que o machucam, além dos saltos altos das mulheres que invadem sua sala de aulas. Morre “sádico e lúbrico”, “suando e rindo”. Mas antes, uma pequena epifania, uma metamorfose em cão, a derradeira derrelição e alguns códigos. Amós expõe a morte de uma vida de cão, *kinikós*.

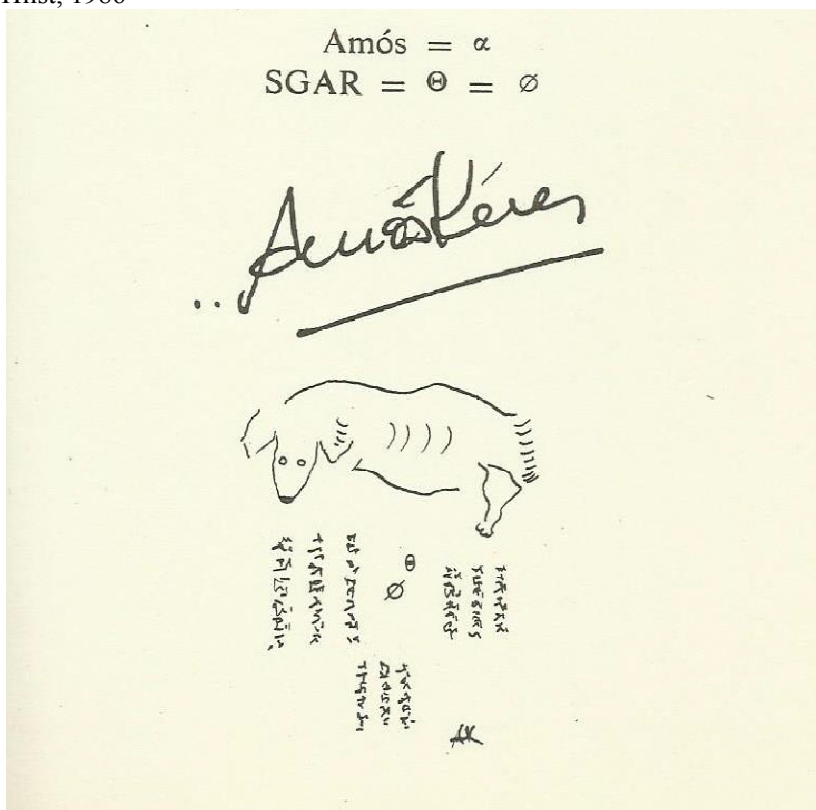
Com meus olhos de cão paro diante do mar.
Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um
peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar
mas não lhe sei o nome. Fico parado de pé, torto,
e o que sinto também não tem nome. Sinto meu
corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a
minha frente. Deito-me porque o meu corpo de
cão ordena. Há um latido na minha garganta, um
urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei
que estou morrendo e que jamais serei ouvido.
Agora sou espírito. Estou livre e sobrevôo meu ser
de miséria, meu abandono, o nada que me coube e
que me fiz na Terra. Estou subindo, úmido de
névoa.

As armadilhas: Como se um morto
Acreditasse o girassol da vida
A crescer sobre o peito.

²¹¹Ibid, pp. 49, 50.

Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: Deus? Uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:

Figura 20 – Última página do livro *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, 1986



Fonte: Foto obtida pela autora diretamente do exemplar.

REFERÊNCIAS

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E/OU AFINIDADES LITERÁRIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Tradução e organização de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. S. Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

_____. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. H. Burigo. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

_____. *Infância e história – Destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *La lenguaje y la muerte: Un seminário sobre el lugar de la negatividade*. Valencia: Pre-textos, 2003. ISBN: 84-8191-491-6.

_____. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. ISBN 13: 978-987-1156-50-4.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.

_____. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer II*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011. ISBN: 978-85-7559-141-3.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo: 1976.

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Org. Fabiano Calixto. São Paulo: Hedra, 2012.

ANTELO, Raul. *O arquivo e a presença*. Revista Gragoatá. Niterói, n. 22, p. 43-61, 1. sem. 2007

_____. *O arquivo e a política do anacronismo*. Conferência proferida no Colóquio Archivo y experiencia, Universiteit Leiden, Holanda, 2007.

_____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da casa, 2009.

_____. *O espaço e a ferida*. In: *Georges Bataille, filósofo*. Editora da UFSC, 2010.

_____. *Foucault, el monstruo y la vida*, pp. 15-40. *Voz y Escritura*. Revista de Estudios Literarios. Nº 20, enero-diciembre, 2012.

_____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BADIOU, Alain. *O século*. Tradução de Carlos Fenício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland (1987). *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, Tradução de J. Guinsburg.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

_____. *Breve historia del erotismo*. Traducción directa del francés: Alberto Drazul. Uruguai: Ediciones Calden, 1970.

_____. *A conjuração sagrada*. In: Acéphale. 1º ano. 24 de junho de 1936. Por Georges Bataille, Pierre Klossovski e André Masson. Publicação em fascículos. Tradução de Fernando Sheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013.

_____. *Le Coupable* suivi de *L'Alleluiah – Somme Athéologique II*. Paris: Gallimard, 2010.

_____. *O erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. *L'expérience intérieure*. Édition revue et corrigée suivi de *Méthode de méditation* et de *Post-scriptum* 1953. Paris: Gallimard, 2012.

_____. *Les larmes d'Eros*. Paris: Union Generale d'editions.

_____. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975.

_____. *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*. Introduction de Jean Piel. Paris: Les éditions de Minuit, 1967.

_____. *Minha mãe*. Tradução e posfácio de Maria Lucia Machado. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Ma mère*. Paris: Éditions 10/18, 2012.

_____. *Œuvres Brèves. Histoire de l'oeil – Madame Edwarda – Le Petit – Le Mort*. Paris: Pauvert, 1981.

_____. *Œuvres Complètes XI, Articles I, 1944-1949*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Sobre Nietzsche: Voluntade de Suerte*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986. ISBN: 84-306-1084-7.

_____. *Théorie de la Religion*. Texte établi et présenté par Thadée Klossowski. Paris: Gallimard: 1973.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *La estructura del mal: un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Malone Meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *L'Innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

BENJAMIN, Walter. _____. “As afinidades eletivas”. In: Ensaios reunidos sobre Goethe. Tradução de Mônica Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. 3. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Documentos de Cultura e Barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013. ISBN: 978-85-230-1039-3.

_____. *A grande recusa*. In: *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRUEL, Marie-Élisabeth. *La tapisserie de la Dame à la Licorne, une représentation des vertus allégoriques du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*. *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 2000, p. 215-232.

coisa perdida: Agamben comenta Caproni, A. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". Tradução Alberto Pucheu. In: *Terceira margem*, ano VIII, n. 11. Rio de Janeiro, 2004, pp.165-177.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1996.

CHARRIER, Florence. *Le procès de l'excès chez Queneau et Bataille*. Paris: L'Harmattan, 2012.

CHEVALIER, Tracy. *La dama à la licorne*. Paris: Quai Voltaire, 2004.

DARRIEUSSECQ, Marie. *Porcarias*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELAHAYE, Élisabeth. *La Dame à la licorne*. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol. 3. 2ª edição. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, p. 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 2ª edição. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Dictionnaire des Mythes Littéraires. Sous la direction du P^r P. Brunel. Éditions du Rocher, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, 34 Letras, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUMOULIÉ. “Tudo o que é excessivo é insignificante. In: *Excesso*. Revista Tempo Brasileiro, abr-jun. nº 169. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. ELIADE, Mircea. *Images et symboles: essays sur le symbolisme magico-religieux, avant-propos de Georges Dumézil*. Paris: Gallimard, 1952.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. ISBN: 978-85-405-0466-0.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*.

Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Segunda edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *A ordem do discurso – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Foucault: a coragem da verdade. Frédéric Gross (org.); Philippe Artières... [et al.]; Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume XVII (1971-1919). Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA., 1976.

_____.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIANNATTASIO, Gabriel. *Sade: um anjo negro da modernidade*. São Paulo: Imaginário, 2000.

GOETHE, J. Wolfgang. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. 6ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Sendas perdidas*. Tradução para o espanhol de José Rovira Armengol. Terceira edição. Buenos Aires: Editora Losada S.A., 1979.

_____. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. 3 edição. Rio de Janeiro: Edições Tempos Brasileiro Ltda. , 2009.

_____. *Ser e tempo* – Parte 1. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 12.ed. Petrópolis: Vozes. 2002.

HOLLIER, Denis. *La prise de la Concorde: Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1974.

HUGHES, Ted. *O que é verdade? Poemas de bichos*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Invenção da pornografia, A: Obscenidades e as Origens da Modernidade. Organização de Lynn Hunt. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *O paradoxo da moral*. Tradução de Helena Esser dos Reis. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

JENNY, Laurent. et. alii. *Intertextualidades*. Poétique – revista de teoria e análise literárias, nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 4ª edição. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Éditions Gonthier, 1964.

_____. *Psicologia e alquimia*. Tradução de Maria Luiza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *Memórias, sonhos, reflexões*. Reunidas e editadas por Aniela Jaffê. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Report to Greco*. Tradução para o inglês de P.A. Bien. A Touchstone Book: New York, 1965.

KIERKGAARD, Soeren. *Tratado do desespero*. Tradução de José Xavier de Melo Carneiro. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

_____. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Diário de um sedutor*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.

KOESTLER, Arthur. Jano. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

LACAN, Jacques. “O eu e o outro”. In: O Seminário. Livro I: os escritos técnicos de Freud 1953-1954. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. *Le Seminaire. Livre VI: Le désir et son interpretation (1958-1959)*. Paris: Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien, 2013. ISBN:987-2-7324-6003-1.

_____. *O seminário. Livro 20. mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; versão brasileira de M. D. Magno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LASSALLE, Pierre. *Les Mystères de la Dame à la Licorne*, Terra Lucida Editions, 2008.

LIMA, Jorge de. _____. *Jorge de Lima – Poesia Completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Jorge de Lima – Poesia Completa*. 2ª ed. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 2001.

_____. *Jorge de Lima – Obra Completa. Volume I – poesia e ensaios*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1958. 18

LIMA, Sérgio. *O corpo significa*. São Paulo: Edart, 1976.

LISPECTOR, Clarice. “O búfalo”. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editora, 2008.

MARCEL, Jean-Christophe. “Bataille et Mauss: un dialogue de sourds?”. Revista *Temps modernes*, nº 602, dezembro, 1998 – janeiro-fevereiro, 1999, pp. 92-108. Paris: Les Éditions Gallimard.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Ensaio sobre a dádiva*. Introdução de Claude Lévi-Strauss. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Sobre o sacrifício*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautrèamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *O efeito obsceno*. In: *Cadernos pagu* (20) 2003. Campinas: Unicamp, pp.121-130.

_____. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

_____. “Topografia do risco: O erotismo literário no Brasil Contemporâneo”. In: *Trânsitos*. Cadernos Pagu. 31 julho-dezembro de 2008, pp. 399-418.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Veja, 2000. ISBN: 972-699-648-1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A genealogia da moral*. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2002.

_____. *Humano, demasiado humano*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Humano, demasiado humano II*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *Sobre verdade e mentira*. Organização e tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011.

PASTOUREAU, Michel. *Le Cochon: Histoire d'un cousin mal aimé*. Découvertes Gallimard, Gallimard, Paris, 2009.

PASTOUREAU, Michel e DELAHAYE, Élisabeth. *Les secrets de la Licorne*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Organização de Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

PRAZ, Mário. *La chair, la mort et le diable: dans la littérature du 19^e siècle - Le romantisme noir*. Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali. Paris: Editions Denoël, 1977.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007. ISBN: 978-85-98981-81-9.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão crítica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

RILKE. Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008.

_____. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 2^a Edição. Porto Alegre: Editora, 1976.

_____. *Les élégies de Duino. Les sonnets a Orphée*. Tradução e prefácio por J. F. Angelloz. Paris: Aubier - Éditions Montaigne, 1943.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnica. I*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2002.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SCHIAVO, José. *Dicionário de Personagens Bíblicos – Antigo e Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 2001.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

_____. *Regras para o parque humano: uma resposta a carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SPINOZA, Baruch (d'Espinosa). *Éthique*. Tradução de Robert Misrahi. Paris: Éditions de L'Éclat, 2012

Surrealismo, O. Organização de Robert Ponge. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

WEIL, Simone. *The notebooks of Simone Weil*. Volume Two. Translated from french by Arthur Wills. London: Routledge & Kegan Paul, 1952.

BIBLIOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA – HILDA HILST

DE HILDA HILST

POESIA

Presságio. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

Balada de Alzira. São Paulo: Edições Alarico, 1951.

Balada do festival. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.

Roteiro do silêncio. Rio de Janeiro: Anhambi, 1959.

Trovas de muito amor para um amado senhor. São Paulo: Anhambi, 1960.

Ode fragmentária. São Paulo: Anhambi, 1961.

Sete cantos do poeta para o anjo. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

Poesia (1959/1967). São Paulo: Sal, 1967.

Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

Da morte... Odes mínimas. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.

Poesia (1959/1979). São Paulo: Quíron/INL, 1980.

Cantares de perda e predileção. São Paulo: Massao Ohno / M. Lydia Pires e Albuquerque, 1983.

Poemas malditos, gozosos e devotos. São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli, 1984.

Sobre a tua grande face. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

Amavisse. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

Alcoólicas. São Paulo: Maison des vins, 1990.

Do desejo. Campinas: Pontes, 1992.

Bufólicas... São Paulo: Massao Ohno, 1992.

Cantares do sem nome e de partidas. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

Do amor... São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999.

FICÇÃO

Fluxo-floema. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Qadós. São Paulo: Edart, 1973.

Ficções. São Paulo: Quíron, 1977.

Tu não te moves de ti. São Paulo: Cultura, 1980.

A obscena senhora D. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

Com os meus olhos de cão e outras novelas. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Caderno rosa de Lori Lamby. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

Contos d'escárnio. Textos grotescos. São Paulo: Siciliano, 1990.

Cartas de um sedutor. São Paulo: Paulicéia, 1991.

Rútilo Nada/A obscena senhora D/Qadós. Campinas: Pontes, 1993.

Estar sendo. Ter sido. São Paulo: Nankin, 1997.

Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992 – 1995). São Paulo: Nankin, 1988.

DRAMATURGIA

Teatro reunido, volume I (capa de Olga Bilenky). São Paulo, Nankin Editorial, 2000.

Teatro completo – A empresa; O rato no muro; O visitante; Auto da barca de Camiri; As aves da noite; O novo sistema; O verdugo; A morte do patriarca. São Paulo: Globo, 2008.

OBRAS REUNIDAS

Obras reunidas de Hilda Hilst: Organização e plano de edição: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.

POESIA

Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão. São Paulo, Editora Globo, 2001.

Bufônicas. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Cantares. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Exercícios. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Da morte. Odes mínimas. São Paulo, Editora Globo, 2003.

Baladas (capa de inc. design editorial). São Paulo, Editora Globo, 2003.

Do Desejo. São Paulo, Editora Globo, 2004.

Poemas Malditos, Gozosos e Devotos. São Paulo, Editora Globo, 2005.

FICÇÃO

A obscena senhora D. São Paulo, Editora Globo, 2001.

Cartas de um sedutor. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Kadosh. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Contos de escárnio/Textos grotescos. São Paulo, Editora Globo, 2002.

Fluxo-Floema. São Paulo, Editora Globo, 2003.

Rútilos. São Paulo, Editora Globo, 2003.

Tu não te moves de ti. São Paulo, Editora Globo, 2004.

O caderno rosa de Lori Lamby. São Paulo, Editora Globo, 2005.

Com os meus olhos de cão. São Paulo, Editora Globo, 2006.

Estar sendo. Ter sido. São Paulo, Editora Globo, 2006.

Com os meus olhos de cão. São Paulo, Editora Globo, 2006.

Cascos e carícias. São Paulo, Editora Globo, 2007.

TRADUÇÕES

Para o francês

L'obscène madame D suivit de le chien. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris, Gallimard, 1997.

Contes sarcastiques – fragments érotiques. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris, Gallimard, 1994.

Agda (fragmento).Brasileiras. Organização de Clélia Pisa & Maryvonne-Lapouge Petorelli. Paris, França, 1977.

Sobre a Tua Grande Face. Tradução de Michel Riaudel. Revista Pleine Marge, 2o semestre de 1997, Paris.

Da morte. Odes mínimas/ De la mort. Odes minimes. Edição bilingüe. Tradução de Álvaro Faleiros. Ilustrações de Hilda Hilst. São Paulo, Nankin Editorial/Montreal-Noroît, 1998.

Para o italiano

Il quaderno rosa di Lori Lamby. Tradução de Adelina Aletti. Milano, Sonzogno, 1992.

Para o espanhol

Rútilo Nada. In Revista literária De Azur, Columbia University Station, New York, verão 1994. (Tradução para o espanhol de Liza Sabater), pp 49-59.

Para o inglês

Glittering Nothing. In FERREIRA-PINTO, Cristina (Edited, with an Introduction and Notes). Tradução de David Willian Foster Urban Voices – Contemporary Short Stories from Brazil. New York, University Press of America. Inc., 1999. pp. 20-32.

Two Poems. Tradução de Eloah F. Giacomelli. In The Antigonish Review, no 20. St. Francis Xavier University, Nova Scotia, Canadá, 1975. p 61.

Para o alemão

Briefe eines Verführers. (Cartas de um Sedutor, fragmento.). Tradução de Mechthild Blumberg. In Stint. Zeitschrift für Literatur, n° 27, ano 15, Bremen, outubro 2001, pp.28-30.

Funkelndes Nichts. (Rútilo Nada). Tradução de Mechthild Blumberg. In Stint. Zeitschrift für Literatur, n° 29, ano 15, Bremen, agosto 2001, pp.54-66.

Vom Tod. Minimale Oden. (Da Morte. Odes Mínimas.). (Odes I, IV, V, VI, VIII, XII, XIX e poemas I e III de "Á tua frente. Em vaidade"). Tradução de Curt Meyer-Clason. In Modernismo Brasileiro und die brasilianische Lyrik der Gegenwart. Berlin, 1997.

SOBRE HILDA HILST – FORTUNA CRÍTICA

ABREU, Caio Fernando. Um pouco acima do insensato mundo. *Revista Leia*, São Paulo, fev. 1986.

_____. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja. *Revista Leia*, São Paulo, jan. de 87.

_____. A festa erótica de Hilda Hilst. *A-Z*, São Paulo, n. 126, 1990.

_____. Estrela de Aldebarã. *Isto É*. (Edição número 1792), 11.2.2004, Artes e espetáculos.

ARCO E FLEXA, Jairo. Muita agonia. *Veja*, São Paulo, 7 jan. 1981.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Os nomes de Deus. *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, pp. 25-8, abr. 2001.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Hilda Hilst - o excesso em dois registros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1989.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufônico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002. ISBN: 85-7419-247-3.

BARROS, André Luiz. Obscena senhora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1995.

BARROS, Benedicto Ferri de. Para o filisteu ler escondido. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1991.

BOJUNGA, Cláudio. Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 jun. 1972.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Textualidades ficcionais e estética suspensiva. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Linhas de fuga – trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

BRAGA, Dulce Salles Cunha. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimentos de uma época*. São Paulo: Giordano, 1996, pp. 126, 147-248.

BRANCO, Lúcia Castello. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: _____. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria/LTC Livros Técnicos Científicos, 1989.

BRANDÃO, Fabiana. *O erotismo e sua inscrição política na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón*. In: DUARTE, Constância Lima; Ravetti, Graciela; ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Gênero e representação em literatura de línguas românicas*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG, 2002.

BRITO, José Carlos A. Eros e Psique no encontro de si mesmo na poesia de Hilda Hilst. *Revista de Cultura Agulha*, nº 45. Fortaleza / São Paulo, maio 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45hilst.htm>.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. O fruto proibido. *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 set. 1952.

CASTELLO, José. Hilda Hilst - a maldição de Potlach. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, pp. 91-108.

COELHO, Kamila Kristina Sousa Franca. Deus segundo o olhar de Kazantzakis e Hilda Hilst. *Portal Cultural Hilda Hilst* – Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/Deus-segundo-o-olhar-de-Kazantzakis-e-Hilda-Hilst-Kamilla-Kristina-Sousa-Franca-Coelho.pdf>. Acesso em 2010.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado. *Diário do Grande ABC*, São Paulo, 1º mar. 1987.

_____. Hilda Hilst entre o sagrado e o efêmero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1984.

_____. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron / INL, 1980. pp. 275-325.

_____. Da poesia. In: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. pp. 66-79.

_____. Da morte. Odes mínimas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1981.

_____. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: _____. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

COELHO, Nelson. Nota sobre a temática de Balada do Festival. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 nov. 1955.

COLI, Jorge. Meditação em imagens. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1996.

DUMAS, Catherine. Présentation. In: *De l'amour – précédé de Poèmes maudits, jouissifs et dévots*. Paris: Éditions Caractères, 2005. pp. 7-9.

Fico besta quando me entende: entrevistas com Hilda Hilst. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

FUENTES, José Luís Mora. *Como uma brejeira escoliasta*. Disponível em <http://www.hildahilst.com.br/separata.php?id=89&categoria=10>

GRAIEB, Carlos. Hilda Hilst expõe roteiro do amor sonhado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1995. Entrevista.

INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8, out. 1999.

JUNQUEIRA, Ivan. Sete faces da embriaguez. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1992. Idéias / Livros & Ensaios.

_____. Sete faces da embriaguez. In: _____. *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. pp. 209-305.

_____. Hilda Hilst: as trevas luminosas da poesia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1986.

LAPOUGE-PETORELLI, Maryvonne, PISA, Clelia. Hilda Hilst. In: *Brasileiras (voix, écrits du Brésil)*.... Paris: Des Femmes, 1972. pp. 341-358. Entrevista.

LEAL, Crstiane Batista; YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. Universidade Estadual de Maringá – UEM Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – ANAIS - ISSN 2177-6350. Disponível em <http://www.cielli.com.br/downloads/94.pdf>. Acesso em Jan. 2010.

LINHARES, Temistocles. Poesia brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1960.

LOPES, Cláudio Fragata. Entre a física e a metafísica. *Revista Globo Ciência*, Rio de Janeiro, n. 61, ago. 1996.

MARTINS, Wilson. Poesia literária. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1962. Últimos livros.

_____. Império dos sentidos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1993.

MASSI, Augusto. Hilda Hilst, “tecelã de um texto total”. *Correio Popular*, Campinas, 5 jun. 1984.

_____. Singular senhora. *Leia Livros*. São Paulo, out. 1983.

MEDINA, Cremilda. A palavra, braço do abismo à lucidez. In: _____. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985, pp. 237-248.

MILLIET, Sérgio. A propósito de uma trovadora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 1960.

_____. 1955-1956. In: _____. *Diário crítico*, v. 10. São Paulo, Martins, s/d, pp. 57-60.

MORAES, Eliane Robert. A obscena senhora Hilst. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1990.

_____. Da medida estilhada. In: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST....Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, out. 1999. pp. 114-126.

_____. A prosa degenerada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 maio 2003. Jornal de Resenhas, Discurso Editorial / USP / UNESP / UFMG.

MUZART, Zahide L. “Sobre Hilda Hilst”. Florianópolis, Jornal Diário Catarinense, Secção Opinião, p.6. 07 ago 1989.

_____. Notas marginais sobre o erotismo em O Caderno rosa de Lori Lamby” Travessia nº 22, Florianópolis, UFSC, 1991 e Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Org. Lúcia Helena Vianna, Niterói, 1991, p. 267-272.

_____. Hilda Hilst pirou de vez? (estudo do erotismo na Trilogia). In: Susana Bornéo Funck. Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura. Florianópolis: Edeme, 1994, p. 365-373.

NASCIMENTO, Paulo César do. “Sobre a tua grande face”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 nov. 1986.

Obras reunidas de Hilda Hilst: Organização e plano de edição: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.

PÉCORA, Alcir. Notas do organizador. Todos os títulos de Hilda Hilst, publicados pela editora Globo, entre 2001 e 2005.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro reunido (volume I)*. São Paulo: Nankin, 2000, pp. 165-81.

PEDROSO, Braulio. Hilda Hilst e a poética. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1961.

Por que ler Hilda Hilst. Alcir Pécora... [et al.]. – São Paulo: Globo, 2010. (Coleção por que ler)

PIRES, Paulo Roberto. A enigmática senhora Hilst. In: *Revista Época*, São Paulo, 14 jan. 2002.

Portal Cultural de Hilda Hilst. Disponível em: www.hildahilst.com.br
PY, Fernando. A grande incógnita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1981.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

_____. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: _____. *Pactos do viver e do escrever*. Fortaleza: 7Sóis, 2004. Pp. 35-51.

QUINLAN, Susan Canty. Verbete Hilda Hilst. In: MILLER, Jane Eldrige. *Who's Who in Contemporary Women's Writing*. Londres: Routledge, 2000.

RIAUDEL, Michel. A leitura no quiasmo da sua sedução. In: *Leitura: teoria e prática*. Campinas. Associação de Leitura do Brasil – Faculdade de Educação da Unicamp, junho de 1999.

RIBEIRO, Leo Gilson. A morte, saudada em versos iluminados. Por Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1980.

_____. Hilda Hilst - Palavra por palavra, que poucos leram, ela criou um universo de abismos, angústias e beleza. *Revista Goodyear*, São Paulo, 1989, pp. 46-51.

_____. O vermelho da vida. *Revista Veja*, São Paulo, 24 abr. 1974.

_____. Os versos de Hilda Hilst integrando a nossa realidade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 fev. 1981.

_____. Hilda, encantamento místico inigualável. In: HILST, Hilda. *Poema malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno / Ismael Guarnelli, 1984. pp. 9-16.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 10-17.

_____. O teatro de Hilda Hilst. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1969.

_____. O teatro brasileiro atual. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva / Edusp; Campinas, Editora da Unicamp, 1993, pp.167-168.

CUNHA, Rubens da. *A escrita hemorrágica de Hilda Hilst e o fracasso*. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 7, 8, y 9 de mayo de 2012 - ISSN 2250-5741. Disponível em: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>. Acesso em Jan. de 2014.

RUSCHEL, Rita. Hilda Hilst. In: *Meus tesouros da juventude*. São Paulo: Summus, 1983. Pp. 51-63.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Ferocidade das fêmeas. In: _____. *Tais superfícies. Estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998, pp. 49-52.

SCHÜLER, Donaldo. Hilda Hilst, vida/morte, mulher/homem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1982.

SECRETARIA da Cultura do Estado de Minas Gerais. A escrita-vertigem de Hilda Hilst. *Suplemento Literário do "Minas Gerais"*. Belo Horizonte, n. 70, abr. 2001.

SENA, Jorge de. A propósito de *Trovas de muito amor para um amado senhor*. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron/INL, 1980. pp. 273-274.

Por que ler Hilda Hilst. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2010.

SILVEIRA, Homero. Roteiro de poesia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1956.

_____. Hilda Hilst sempre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1974.

SOARES, Angélica. *Transparências da memória – Estórias de opressão*. Diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 126.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Balada do festival. *Jornal de Letras*. 29 set. 1955.

Uma superfície de gelo ancorada no riso. Antologia Hilda Hilst. Seleção, organização e apresentação de Luisa Destri. São Paulo: Editora Globo, 2012.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: _____. *Um teatro de mulher*. São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 33-80.

WEINTRAUB, Fabio. Poeta se mantém fiel a temas e imagens. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1996.

WILLER, Cláudio. A luz especial que brilha nestas odes. *Da morte. Odes mínimas. IstoÉ*, São Paulo, 15 fev. 1980.

_____. Mergulho cósmico. *IstoÉ*, São Paulo, 31 dez. 1986.

_____. Pacto com o hermético. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 fev. 1990.

_____. *Amavisse*, de Hilda Hilst: pacto com o hermético. *Revista de Cultura Agulha*, nº 43. Fortaleza/São Paulo, jan. 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag43hilst.htm>. Acesso em dez. 2008.

_____. Gnose, gnosticismo, a poesia de Hilda Hilst. *Revista de Cultura Agulha*, nº 46. Fortaleza/São Paulo, julho 2005. Disponível em: http://www.hildahilst.com.br/teses_ensaios.php?id=77&categoria=9. Acesso em dez. 2008.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Relato poético que ilumina a face eterna do espírito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1980.

Bela Fera: a literatura de Hilda Hilst. *Revista E*, número 95, abril de 2005. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/indexprivacidade.cfm?IDCategoria=186>

TESES E DISSERTAÇÕES

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *A(meta) física poética em Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

ALVES, Mariana Garcia de Castro. *Hilda Hilst: respiros, uma experiência de divulgação*. (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) Universidade Estadual de Campinas, 2012.

AMORIM, Bernardo Nascimento de. *O saber e o sentir: uma leitura de Do desejo, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. *Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón*. (Mestrado em Letras - Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. (Doutorado em Estudos Literários) Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

ANSELMO, Simone Lisboa S.. *A poesia na prisão: reflexão sobre uma experiência com mulheres encarceradas no Desterro*. (Mestrado em Literatura) Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

ARAUJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa*. (Doutorado em Letras) João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufônico de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

BATISTA, Ana Beatriz Ferreira. *Onde andarรก Hilda Hilst? Leitura crítica de Cantares do sem nome e de partida*. (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

BEZERRA, Anna Giovanna Rocha. *A poética da provocação: o divino erótico em Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) Universidade Estadual da Paraíba, 2011.

BITTENCOURT, Gustavo Henrique Ferreira. *Da pornografia: os diários de Bruna, Marise e Gabriela. As prostitutas letradas*. (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

BLUMBERG, Mechthild. *Spiritualit t, Leidenschaft und obsz ne Provokation. Zur Dialektik von Metaphysik und K rperlichkeit in Prosa und Lyric der brasilianischen Autorin Hilda Hilst*. (Doutorado em Roman stica). Bremen, Bremen Universit t, 2002.

BORGES, Fab lia Graciele Abadia. *Sobre o feminino: uma investigação psicanalítica com vislumbres mítico-clínico e a partir da literatura de Hilda Hilst*. (Mestrado em Psicologia) Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

BORGES, Gisele do Rocio. *A via transcendente percorrida na escrita de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, 2008.

BORSERO, Cássia Rossana. *A mãe dos sarcasmos*. (Bacharelado em Comunicação Social). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1995.

BRITTO, Clovis Carvalho. *A economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César*. (Doutorado em Sociologia) Universidade de Brasília, 2011.

CARDOSO, Ronnie Francisco Pereira. *Na falha da gramática, a carne: a pornografia em Hilda Hilst*. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. *Kadosh e o Sagrado de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria e História Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CARVALHO, Luis Carlos da Costa. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. (Doutorado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

CASTRO, Elimeleque Costa. *A escritura além-limite de Hilda Hilst: um diálogo possível com a loucura*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, 2009.

CAVALCANTI, Jose Antonio. *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst – uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido., Tu não te moves de ti e A obscena Senhora D*. (Doutorado em Ciência da Literatura (Poética) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Leituras malvadas*. (Doutorado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1996.

COUTINHO, Alexandre Santos Ribeiro. *O extremo do possível em Rítulo nada: uma síntese concêntrica em Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Cultura) Universidade Federal da Bahia, 2012.

CUNHA, Rubens da. *Retirar-se. Escrever. Uma leitura de Estar sendo. Ter sido*. (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

DELFINI, Aline Tobal. *Entre o sagrado e o profano: a poesia de Hilda Hilst em Poemas malditos, gozosos e devotos*. (Mestrado em Letras). Mato Grosso do Sul, Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009.

DIAS, Juarez Guimarães. *Ofluxo metanarrativo de Hilda Hilst em "Fluxo-floema"*. (Mestrado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2005.

DIAS, Thaise Maria. *Agonia da carne: mística e erotismo em A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras: Estudos Literários) Universidade Estadual de Montes Claros, 2012.

DINIZ, Cristiano. “*Paris era bom quando eu @§#!\$...*” *Uma seleção de entrevistas e depoimentos de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria e História Literária) Universidade Estadual de Campinas, 2012.

DUARTE, Andrea Fricke. *Hilda Hilst: utopia, poética e psicanálise*. (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: Economias Estéticas*. (Doutorado em Literatura). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

FERREIRA, Márcio Porciúncula. *À flor da pele: escrita do sensual*. (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

FERREIRA, Raquel Andrade. *Dilaceração: uma poética de aprender em arte*. (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Pelotas, 2009.

FONSECA, Olivia de Melo. *A metamorfose erótico-amorosa na lírica de Hilda Hilst: o caminho para a libertação artística e feminina*. (Mestrado em Cognição e Linguagem) Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2011.

FRANÇA, Geovane de Azevedo. *A caligrafia do gozo em Estar sendo: ter sido, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

FUSER, Marina Costin. *Palavras de dançam à beira de um abismo: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst*. (Mestrado em Ciências Sociais) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

HAZZAOUI, Fátima. *O passo, a carne e a posse - Ensaio sobre Da morte. Odes mínimas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

GRANDO, Cristiane. *Amavisse de Hilda Hilst. Edição genética e crítica*. (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *A obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. (Doutorado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. *Contos D'escarnio/Textos Grotescos: Loucura e Relações de Gênero em Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) João Pessoa. Universidade Federal da Paraíba, 2003.

_____. *Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst – Uma escrita de Nós*. (Doutorado em Literatura) Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *A obscena senhora D, de Hilda Hilst, e as relações entre Eros, Tântatos e Logos*. (Mestrado em Letras) João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *O canto imantado: um estudo da poesia lírica de Adélia Prado, Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst*. (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, 2006.

HOMENA, Sonia Maria Coquillard Ayre. *A língua obscena da senhora Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, 1995.

KULAWIK, Chris. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Hilda Hilst y Osvaldo Lamborghini*. Gainesville: University of Florida (Doutorado em Língua e Literatura Hispânica), 2002.

LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Goiás, 2012.

LEFEVRE, Diogo. *Poesia e composição na canção: estudo analítico dos Três cantos de Hilda Hist (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum Poesia Paulista (1998) de Achille Picchi, Eduardo Guimarães Álvares e José Augusto Mannis; composição comentada da canção A casa do tempo perdido (2008)*. (Mestrado em Música) Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2008.

LIMA, Carlos Eduardo Bione Sidronio de. *A escrita crônica de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

LIMA, João Carlos Félix de. *A separação das amantes: uma leitura de Da Morte. Odes Mínimas*. (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, 2008.

LIMA, Luciana Pena Vila. *O obsceno que faz cena: a tragédia revelada em Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

LOPES, Annelys Rosa Oikawa. *Entre Eros e o Senhor - sexo e religião em Qadós, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Paraná, 1997.

MACHADO, Clara Silveira. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1993.

MAFRA, Ines da Silva. *Paixões e máscaras – uma interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

MAFRA, Susana da Silva. *Quando se morre duas vezes - Lázaro por Hilda, J. Queiroz e Saramago*. (Mestrado em Literatura). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea*. (Mestrado em Literatura) Brasília, Universidade de Brasília, 2006.

MEDINA, Fabiana Gazioli. *No limiar dos sentidos, a expressão do inefável – o lírico e o grotesco em Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MEIRA, Eliane Angela de Almeida. *As transgressões em Kadosh de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Goiás, 2007.

MIRANDA, Sueli de Melo. *Frente à ruivez da vida (letra e transmissão na poesia de Hilda Hilst)*. (Mestrado em Letras, Estudos Literários). Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

MORAIS, Aline Pires de. *Fiandeira de versos: o imaginário do tecer poético de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras), Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

MORAIS, João Batista Martins de. *Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

MOURA, Karyne Pimenta de. *Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

PEREIRA, Ana Paula de Oliveira. *A escritura desejante de Hilda Hilst*. (Mestrado de Literatura e Crítica Literária) São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

PIANHERI, Denise Jarcovis. *Discurso, expressividade e ethos em “Dez chamamentos ao amigo”, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Linguística) Universidade Cruzeiro do Sul, 2011.

PIMENTEL, Davi Andrade. *A literatura de Hilda Hilst na perspectiva de Maurice Blanchot*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Ceará, 2009.

REZENDE, Luciana Barreto Machado. *Transcendência e transfiguração na prosa poética de Hilda Hilst: a presença bíblica e dantesca em “Lázaro” e “Rútilo Nada”*. (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2008.

RECH, Alessandra Paula. *Agudíssimas horas imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ROCHA, Cleia da. *A obscena senhora A: A de absurdo*. (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, 2012.

ROCHA, Maria de Lourdes Neylor. *TEATRO NA PRISÃO: a dramaturgia da prisão em cena*. (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007.

SCHCOLNIK, Fernanda. *Hilda Hilst: uma aventura obscena de tão lúcida*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. *O erotismo profano de Hilda Hilst e a erótica animalésca de Olga Savary: veredas na desconstrução do imaginário feminino*. (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) Universidade do Grande Rio, 2011.

SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst: amor, angústia e morte - passagens grotescas de uma arte desarmônica*. (Mestrado em Estudos Literários). Araraquara, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2006.

SANTOS, Maria Helena Meirelles. *Sob o olhar de Clarice Lispector e Hilda Hilst: transgressão e ruptura em uma aprendizagem ou O livro dos prazeres e A obscena senhora D*. (Mestrado em Estudos da Literatura) Universidade Federal Fluminense, 2012.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. (Mestrado em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada) Universidade de São Paulo, 2011.

SANTOS, Mailza Rodrigues. *Do corpo ao texto: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares*. (Doutorado em Estudo Comp. de Literatura de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, Rosivan Gonçalves dos. *Rútilo nada em Hilda Hilst: conflito amoroso do excêntrico*. (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2012.

SILVA, Frederico Spada. *O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras: Estudos Literários) Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

SILVA, Joelma Rodrigues da. *A obscena senhora D.": o processo dialógico do sublime e do grotesco em Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, 2004.

_____. *Os risos na espiral: percursos literários hilstianos*. (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

SILVA, Leandro Soares da. *Arte e Sagrado: relações de imanência e sua presença na prosa contemporânea de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

SILVA, Livia Carolina Alves da. *Concepções do sujeito-lírico em cantares de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

SILVA, Nivia Maria Santos. *A defesa da poesia e a paixão do poeta (o caráter soteriológico da poesia na concepção hilstiana)*. (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: recepção e fluxo do grotesco, em Hilda Hilst*. (Doutorado em Letras) João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2008.

SOUZA, Goimar Dantas. *O sagrado e o profano nas políticas de Hilda Hilst e Adélia Prado*. (Mestrado em Letras). São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

SOUZA, Luciana Noronha do Amaral de. *O sagrado como busca em Poemas malditos gozosos e devotos, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras). São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2008.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras Vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Sérgio Barbosa de. *Semiótica do discurso trágico em Hilda Hilst*. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa), Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2009.

RAMOS, Danielle Stephane. *Nos arredores da Casa do Sol: as imagens espaciais no imaginário hilstiano*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e seu pendular em Fluxo-floema*. (Doutorado em Letras) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *Corolário das perdas: um teatro para tempos alegres (repressão e resistência nas peças de Hilda Hilst)*. (Doutorado em Letras: Estudos Literários) Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

TISCOSKI, Luciana Bittencourt. *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*. (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

TODESCHINI, Maria Thereza. *O mito em jogo: um estudo do romance A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1993.

VAZ, Ana Silvéria. *Hilda Hilst e Bufólicas: dessacralização de discursos*. (Mestrado em Linguística) Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

VIERIA, Blenda Ramos. *As profanações de Hilda Hilst em Tu não te moves de ti*. (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

WILLER, Cláudio Jorge. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e moderna*. (Doutorado em Estudo Comp. de Literatura de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, 2008.

YONAMINE, Marco Antonio. *Arabesco das pulsões: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.

XAVIER, Kelly de Oliveira. *Corpo estranho*. (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, 2008.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*. (Mestrado em Letras) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis, 2012.